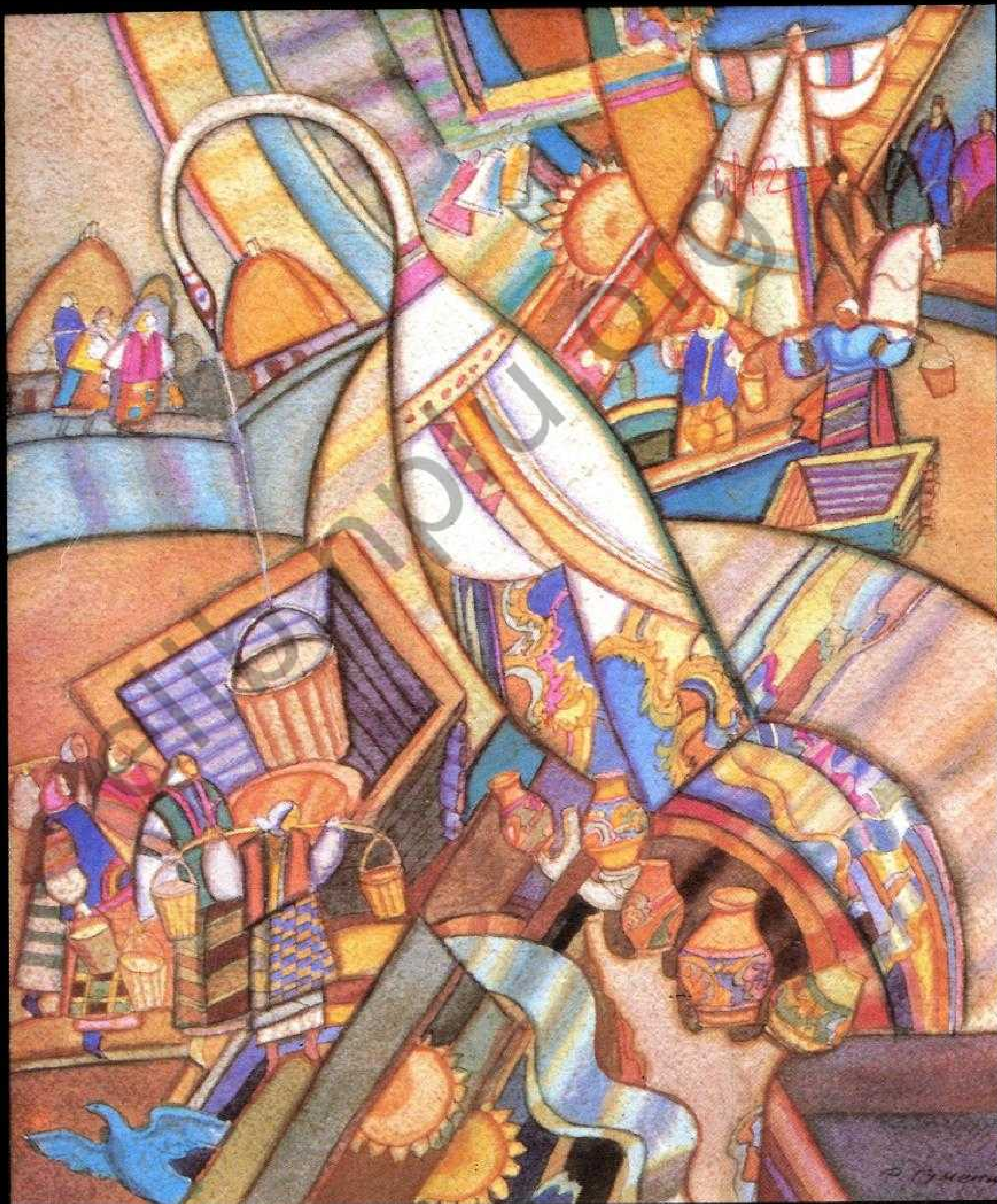
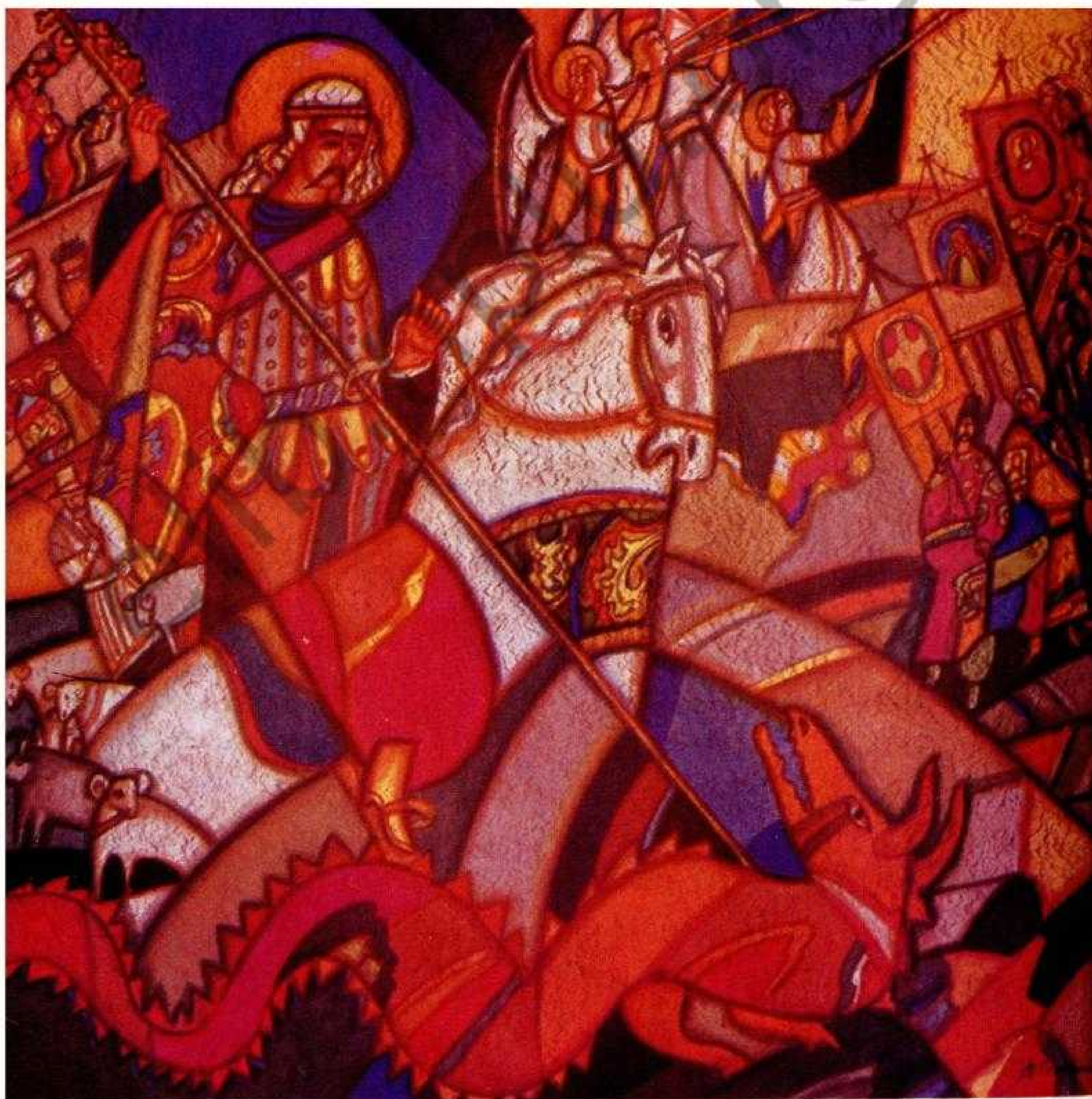
НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

1991
5



Феодосій Гуменюк.
Святий Юрій.
Папір, акварель. 1990.



Феодосій Гуменюк.
Спас.
Папір, акварель. 1990.



Микола Стратілат.
І на обпаленій землі постане нова Україна.
Гравюра. Київ. 1990.



ЖУРНАЛ ІНСТИТУТУ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,
ФОЛЬКЛОРУ
ТА ЕТНОГРАФІЇ
ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО
АКАДЕМІЇ НАУК УРСР
І МІНІСТЕРСТВА
КУЛЬТУРИ
УКРАЇНСЬКОЇ РСР

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

5 1991

Науково-популярний журнал
Рік заснування 1925
Виходить один раз на два місяці

КИЇВ
НАУКОВА ДУМКА

ВЕРЕСЕНЬ — ЖОВТЕНЬ
(231)

У ЖУРНАЛІ

ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

З НАШОЇ ПОШТИ

Адреса редакції

252001 МСП, Київ-1
вул. Кірова, 4
Телефон 228-58-73

Науковий редактор *О. Г. Костюк*
Редактори відділів *І. М. Власенко, В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак*
Художні редактори *М. І. Стратілат, В. П. Литвиненко*
Технічний редактор *Т. М. Шендерович*
Коректор *М. М. Кацун*

Здано до набору 05.08.91. Підп. до друку 25.09.91. Формат 70×108/16. Папір друк. № 1. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-від. 11,55. Обл.-вид. арк. 9,54+вкл 028=9,82. Тираж 6410 пр. Зам. 6-74. Ціна 1 крб. 80 к.

Київська друкарня наукової книги, 252030 Київ 30, вул. Леніна, 19

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 5 (231), сентябрь — октябрь, 1991. **Научно-популярный журнал** Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. **М. Ф. Рыльского** АН УССР **и Министерства** культуры Украинской ССР. Основан в 1925 г. Выходит 1 раз **в 2 месяца.** (На украинском языке). Главный редактор А. Г. Костюк. Киев, издательство «Наукова думка». Адрес **редакции:** 252001 Киев 1, ул. Кирова, 4. Типография научной книги, 252030 Киев 30, ул. Ленина, 19.

ШАНОВНІ ЧИТАЧІ!

Звертаємося до Вас з приводу передплати на журнал на 1992 рік Насамперед вельми вдячні вам за підтримку в нелегкий час нашого видання під час минулорічної передплати. Незважаючи на збільшення тоді вдвічі ціни, передплата на журнал зросла в порівнянні з 1990 роком більше, як на 1000 примірників (на 20 відсотків).

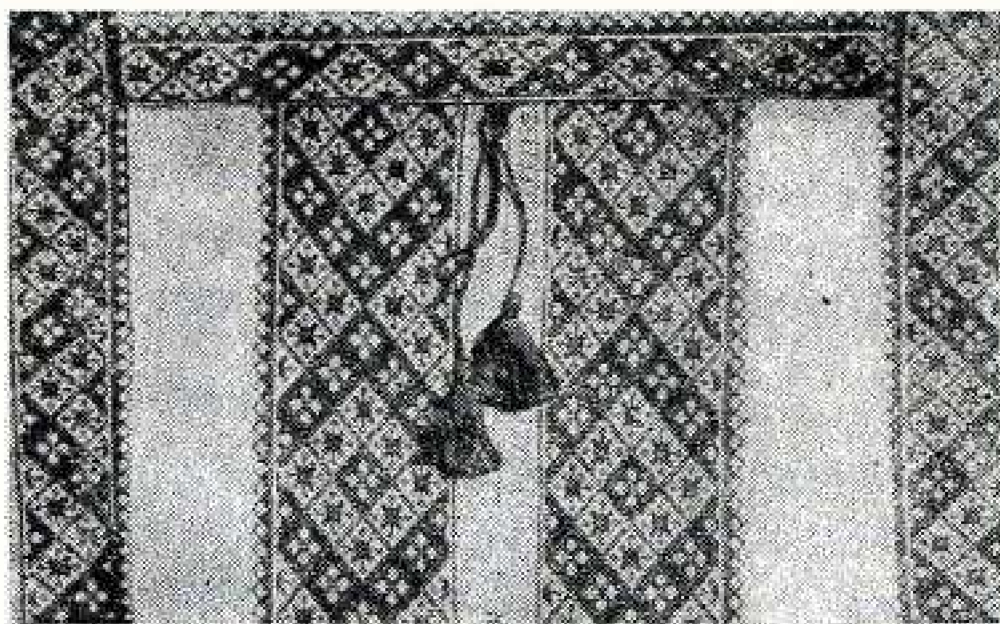
Особливо радує те, що інтерес до журналу підвищився не в окремих регіонах, як це було раніше, а в усіх областях України (виняток становить лише Кримська АРСР, де кількість передплатників зменшилась). Темп зростання передплати найбільший у Кіровоградській, Запорізький, Миколаївській, Херсонській, Чернігівській, Сумській та Харківській областях (майже в два з половиною рази). В півтора раза збільшилося передплатників у Ровенській, Волинській, Житомирській, Черкаській і Полтавській областях. Однак, незважаючи на такий стрибок, в усіх областях покищо наших шанувальників менше, ніж, скажімо, на Львівщині, Київщині, Івано-Франківщині, Тернопільщині, Вінничині.

Гадаємо, читачам цікаво знати, скільки нині передплатників у кожній з областей України. Подаємо ці дані: у Львівській — 946, Київській — 636, Івано-Франківській — 492, Тернопільській — 397, Вінницькій — 393, Хмельницькій — 273, Волинській — 269, Ровенській — 234, Черкаській — 210, Чернігівській — 174, Дніпропетровській — 173. Житомирській — 171, Полтавській — 169, Чернівецькій — 149, Миколаївській — 148, Сумській — 144, Закарпатській — 137, Одеській — 136, Харківській — 123, Запорізькій — 112, Донецькій — 104, Херсонській — 103, Кіровоградській — 100, Луганській — 69, Кримській — 27.

Понад 300 примірників журналу йде за межі республіки — до США, Канади, Австралії, Польщі, Чехо-Словаччини, Бразілії, Аргентіни та інших країн (здебільшого тих, де мешкають українці).

Шановні читачі! Сподіваємось, що ви й надалі підтримуватимете наше видання — передплатите його на наступний, 1992 рік, популяризуватимете серед друзів, знайомих, колег по роботі. А колектив редакції робитиме все, щоб журнал ставав ще змістовнішим, цікавішим. Замість славослів'я про «небувалий розквіт народної творчості» друкуватимемо статті про її справжній стан, про невідкладну потребу повсякденного очищення наших духовних криниць від сталінсько-брежневського послiду. Приділятимемо щонайбільшу увагу так званим «білим» (а точніше — кривавим) плямам в історії народознавства: вже опубліковані матеріали про розстріляного етнографа Антона Онищука, фольклорні записи страченого Петра Франка (сина великого Каменяра), статті репресованого Никанора Дмитрука. В редакційному портфелі — віднайдені в архівах дослідження репресованих працівників Етнографічної комісії Володимира Білого, Корнія Черв'яка, Софії Терещенової. Журнал повертається обличчям до народних джерел — у кожному номері ви знайдете публікації давніх пісень, прислів'їв та приказок, записи обрядів, описи танців, розповіді про кобзарів та лірників. Не відвертаємо очей і від культурних проблем українців за межами країни. Опублікували кілька статей канадських дослідників. Плануємо матеріали про українців Кубані, Поволжя, Сибіру, Далекого Сходу, Польщі, Чехо-Словаччини, Франції, США, Австралії.

Одне слово, той, хто стане передплатником журналу на 1992 рік (а стати ним можна за порівняно невелику ціну — річна передплата коштує лише 10 карбованців 80 копійок), збагатить свої знання про духовні скарби сорокап'ятимільйонного українського народу.



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

УКРАЇНІАНА БРАТІВ МАКОВСЬКИХ

Брати Маковські — Костянтин, Микола і Володимир увійшли в історію російського образотворчого мистецтва як самобутні художники-демократи, співзасновники знаменитого Товариства пересувних художніх виставок.

Не пройшло поза увагою тогочасної критики й те, що вони чимало творів присвятили Україні, а найбільше В. Маковський. Звернення братів до української тематики, з одного боку, було відповіддю на сталий інтерес російського суспільства 70—80-х років XIX ст. до життя українського народу, його історії і чарівної природи. А з другого — результатом численних поїздок художників у різні регіони північно-східної і центральної України: Чернігівщину, Сумщину, Полтавщину.

Найстаршим з братів був Костянтин (1839—1915), який пройшов шлях від правдивих сюжетів побутового жанру до парадно-історичних сцен з боярського побуту і відверто салонних творів, розрахованих на невибагливий смак багатих замовників.

Однієї з його ранніх картин є «Урок пряжі» (1879, місцезнаходження невідоме. Репр.: Булгаков Ф. Наши художники — СПб., 1890, т. II, с. 33). Красива молода дівчина пряде біля хати під тином. Характерний народний одяг написаний майстерно, не забуто жодної його деталі, але акцент зроблено на миловидному обличчі й виразних за малюнком руках. Один з дослідників творчості художника зауважує, що картина написана — в дусі «венеціановської школи» [1], але імовірніше в ній відчуваються традиції українських творів В. Тропініна.

В картині «Урок пряжі» закладено початок чисельної серії «Голівок малоросіянок», відомих у більшості із списків робіт художника. Вони незмінно імпонували глядачеві своєю етнографічною яскравістю, хоча й були позбавлені психологічної змістовності та індивідуальної характерності. Такими є «Дві українки» (1879, Ташкентський музей мистецтв), «Дівчина у вінку» (Горлівський художній музей). Художника приваблювало в таких мотивах типологічне, а не індивідуальне. Відверта їх красивість могла б бути розцінена як безоглядна данина салонному смакові, якби не етнографічна реальність, що об'єктивно давала митцеві відповідні прототипи. Тут доречно навести спостереження із спогадів чеського етнографа Людовіка Куби: «Досі я був тієї думки, що руські художники на своїх картинах прикрашають українських дівчат жовтими і багряними квітками на чолі і скронях тільки зі своєї фантазії та власної волі. Тут — і скрізь в інших місцях — дізнаюсь, що це не їхня вигадка. Ви не зустрінете в українському селі жодної дівчини, у якої б за барвистою стрічкою, пов'язаною на голові, не було увіткнуто ряду жовтих великих квітів по боках і дугою навколо чола; це гвоздика, сонцеподібна квітка, що прикрашає дівчат, наче королев.

[1] *Тарасов Л. М.* Константин Егорович Маковский // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века.— М., 1962.— С. 172.



В. Маковський.
Українська дівчина. Полотно, олія.

Почувши гуркіт воза, вони обернули до нас свої обличчя, прикрашені тимчасовими, але неперевершеними діадемами.

Темні керсетки надавали їм урочистого вигляду принцес і добре відтіняли широкі гарно вигаптовані рукави білосніжних сорочок» [2].

Останні рядки наведеної цитати ніби спрямовані проти ще однієї помилкової думки щодо характеру українського жіночого вбрання, тепер уже одного з російських рецензентів з приводу картини В. Маковського «Відпочинок по дорозі з Києва» (1888, місцезнаходження невідоме). Зупинившись на окремих деталях твору, де зображено українську селянку і мандрівного монаха, рецензент зауважив: «Чимало деталей в цій картині написані дуже добре, наприклад, сільничка з дерева. Однак сорочка господині за характером бганок і тонами не подібна до селянської, переносячи уяву до столиці» [3]. Досить одного погляду на картину, щоб переконатися — художник зобразив типове селянське вбрання, не вдаючись до найменшої ідеалізації. Його вишуканість — об'єктивна реальність, що й приваблювала російських художників.

Через сім років К. Маковський знову звертається до мотиву картини «Урок пряжі» і майже дослівно повторює її композицію в полотні «Українка» (1886, місцезнаходження невідоме, репр.: «Нива», 1886,

[2] Людвік Куба про Україну. Збірник упорядкував Михайло Мольнар.— К., 1963.— С. 48.

[3] *В. Си-въ.* XVI художественная выставка товарищества передвижников // Русские ведомости, 1888, 2 трав.

№ 36, с. 897). Але цього разу і в обличчі молодої жінки та її одязі художник помітно ближчий до життєвого прототипу, етнографічної дійсності, а живопис більш світлонасичений. Картина могла б служити прекрасною ілюстрацією до видання, присвяченого українському народному одягові.

Костянтин Маковський написав порівняно небагато творів на українську тематику, але вони різноманітні за жанрами. Це портрети історика М. Костомарова (1883, місцезнаходження невідоме), славнозвісного кобзаря Остапа Вересая, історичний «Запорозький козак» (1883, Сумський державний художній музей), господарів Качанівки С. В. Тарновської (1885) та В. В. Тарновського (1898). Він створив ряд жанрових сцен — «Бандурист», «Свято на Україні» (ДРМ), «Бабусина казка» (1887, репр.: «Нива», 1887, № 1, с. 13), пейзаж «На Україні» (1899, репр.: «Нива», 1899, № 27, с. 501), ширми «Зі спогадів про Україну» і фантастичну картину феєрію «Русалки» (1879, ДРМ) за повістю М. Гоголя «Майська ніч або утоплена». Не всі вони рівнозначні, але там, де художник безпосередньо використав мотиви з життя і зберіг недоторканим реальне враження, він залишався в колі демократичних традицій. Такою є картина «Бабусина казка». В садочку за хатою біля тину довкола бабусі зібралися дітлахи. Вона вишиває і неспішно веде оповідь. Малі дівчатка вмостилися біля неї на траві, обличчя у них зосереджені й уважні, двоє хлопчиків задумливо оперлися на тин і лише мале дитя нудьгує і вередує. Композиція щедро напоєна сонячним світлом, грою прозорих тіней і яскравих плям на стовбурах дерев, одязі. Твір приваблює правдивістю відтворення сцени з селянського побуту і проникливим щирим почуттям у змалюванні дитячих образів.

Багато працюючи над історичною тематикою, К. Маковський мав намір звернутися і до історії України. Він радився з Д. Яворницьким, який запропонував йому барвистий сюжет «Водохрещі в запорожців». На жаль, задум залишився невтіленим [4].

Середній брат Микола (1842—1886) за освітою був архітектор. Але потяг до живопису переважив, хоча спочатку для творчості майстра були характерні архітектурні мотиви. 1881 року він відвідав Україну і від того часу українська тематика стала провідною в його роботах. Від дев'ятої до чотирнадцятої виставки передвижників він експонує свої твори, зокрема «Хутір на Україні» та «Жнива на Україні» (обидві 1881), «Річка Псьол (Сумський повіт)», «На оранці. Україна» (обидві 1882), «Ярмарок на Україні» (1883); «Українець», «Вечір на Україні» й «Ранок на Україні» (всі в 1885); «Путівець на Україні» (1886). В них відчувається захоплення художника типологічними мотивами, з якими уява російського глядача пов'язувала, як тоді прийнято було говорити, «Малоросію» і які багато чим зобов'язані українським повістям М. Гоголя. Тут і вітряки, і ярмарки, і воли, впряжені у віз, і сцени оранки. Проте суто споглядальний характер творчості М. Маковського позбавляв його картини бажаної поетичності, хоча сучасні рецензенти і відзначали, що на українських мотивах художник удосконалював свою живописну майстерність. Такими є «Вітряк на Україні», «Ярмарок в українському містечку». (Прилуки, Полтавської губернії), «Українець. Етюд» (Репр.: Ф. Булгаков. Наши художники, т. II, с. 47). Цікавий штрих: приземленість ярмаркових мотивів у творах М. Маковського один з рецензентів пояснює не особливостями його світосприйняття, а впливом залізниць, тобто капіталізму, що загубили оспівану М. Гоголем старосвітську барвистість України [5]. З відомих нині робіт «На оранці. Україна» (1882) зберігається в ДТТ, «Відпочинок на жнивах» (1885) в Одеській картинній галереї, «Ярмарок» (1886) у ДРМ. Вони приваблюють насамперед своєю етнографічною правдивістю, зокрема побутовою документальністю. Так на полотні «На оранці. Україна» зо-

[4] Див.: *Яворницкий Д. И.* Как создавалась картина «Запорожцы» // Художественное наследство. Репин.— М.-Л., 1949, т. II.— С. 86—87.

[5] Див.: Нива, 1885.— № 2.— С. 47. Идеться про картину М. Маковського «Ярмарок в українському містечку (Прилуки Полтавської губернії)».



В. Маковський.
Дівич-вечір. Полотно, олія, 1882.

бражено дві пари волів, які зупинилися, стомившись тягнути незграбне дерев'яне рало. Літній селянин у чоботях і синіх штанях та коричневій безрукавці скористався нагодою запалити люльку. Довкола порожньо і від того рівнина якась сумна і лише по виднокругу синіє смуга гір.

Найбільш плідно, як уже зазначалося, над українською тематикою працював Володимир (1846—1920). Визначний майстер побутового жанру, він створив чимало гостросюжетних картин з життя різних верств російського народу, що вражають спостережливістю і виявом співчуття до людського страждання. І ніби антитезою до цього лейтмотиву виступає серія його українських творів, насичених ліричною споглядальністю, теплим гумором, почуттям захоплення своєрідністю і барвистістю українського народного побуту. Кращі з них мають непересічну художню цінність і водночас не менша їхня вартість як яскравих документів етнографічного змісту.

Після розпаду Петербурзької артілі художників В. Маковський на початку 70-х років заснував літографську майстерню, що мала давати художникам засоби для існування. Характерно, що в пошуках популярної теми, тобто гарантованого збуту, він звернувся до українських творів М. Гоголя. Протягом 1874—1875 років за участю інших художників, зокрема І. Крамського і К. Трутовського, побачили світ чотири випуски великоформатних ілюстрацій до «Вечорів на хуторі біля Диканьки». Виконані В. Маковським ілюстрації до «Ночі перед Різдвом» мали б стати п'ятим випуском, але не були видані. Немає сумніву, що робота над літографіями вимагала безпосереднього вивчення побуту українського народу і стала відправним етапом для наступних багаторічних відвідин України.

Судячи з даних каталогів улюбленими місцями перебування В. Маковського були Чернігівщина, Полтавщина і Сумщина. Власне той куточок, де на межі трьох областей знаходяться славнозвісні Ічня, Тростянець, Качанівка, Сокиринці, Прилуки. Мандруючи Дніпром, він написав картину «На пароплаві по Дніпру» (Костромський обласний музей образотворчих мистецтв). Саме в цих регіонах художник запозичав мотиви для численних своїх творів, що, починаючи від кінця 70-х років, постійно експонувалися на пересувних виставках. На 80-і — початок 90-х років припадає період творчої зрілості художника, що позначилося на циклі його творів, присвячених Україні. Зокрема, оцінюючи

представлені В. Маковським роботи на 13-й пересувній (1885), один з рецензентів зауважував: «Тут В. Маковський виставив велику кількість творів, з котрих одні відзначаються як цікавими сюжетами, так і завершеністю виписки, а інші — характерністю і багатством типажів життєвих, розумних і сповнених енергії, не кажучи вже про силу і майстерність виконання. Лише одна подібна виставка здатна виявити непомічене до того обдарування, а талант В. Маковського, вже відомий за своїм об'ємом і особливостями, тут проявляється з нових сторін, так би мовити, перейшовши з міста в село, з штучних умов побуту на грунт первісної культури»[6]. Варто згадати, що В. Маковський виставив до сорока робіт, переважно типи і сцени з України, — про них нижче йтиме мова.

Чи не вперше з живописним твором на українську тематику — «Бандурист» (місцезнаходження невідоме) В. Маковський виступив 1874 року на пересувній виставці. Через п'ять років там же експонували «Голівку українки» (Київський музей російського мистецтва). До речі, нині вона відома під невдалою назвою «Дівчина в українському костюмі». Це поясний портрет. Миловида дівчина з уквітчаним білими і червоними рожами темним волоссям підперла правою рукою щоку і лівою — лікоть правої. Накинута наопаш чорна керсетка з жовтим позументом виразно відтіняє білу сорочку, по якій на груди спадають разки синього і червоного намиста. Образ в цілому правдивий, але дещо ідеалізований. В цьому плані більш демократичним є також погрудний портрет «Українка» (1883, Полтавський художній музей), в якому художник зберігає прикмети реального життєвого прототипу. Саме цей метод стає для нього провідним від початку 80-х років, коли митець захоплено порине в стихію народного життя України.

З якоюсь пожадливістю влітку 1881 і 1882 років він пише багато творів, в яких змальовує різноманітні побутові сцени, пейзажні мотиви, відтворює характерні типи селян. Саме вони, разом з творами наступних років, склали експозицію на пересувній виставці 1885 року, про яку йшлося у вищенаведеній рецензії. Частина цих робіт сьогодні зберігається по музеях України і Союзу, чимало їх свого часу репродукувалося в журналі «Нива» і капітальному альбомі (числом тринадцять) «Фотогравюры с картин профессора В. Е. Маковского. Издание А. Г. Кузнецова». Місцезнаходження багатьох робіт, на жаль, сьогодні невідоме. 1881 року В. Маковським були, зокрема, написані «Бесіда українців» (Альб. «Фотогравюры...»; «Нива», 1885, № 15 — «Українці біля столу»), «Українці біля хати» (ДТГ), «Українці» («Нива», 1885, № 16), «В очикуванні вчителя» (Альб. «Фотогравюры...»), «Дівчина з квітами» (Там же). В наступному році — «Два українця. Етюд» (ДТГ), «Українське село», «Ярмарок» (Харківський музей образотворчих мистецтв), «Ярмарок на Україні» (Київський музей російського мистецтва), «Українці в шинку» (Альб. «Фотогравюры...»), «Шинок» (Там же), «Хлопчик» (Там же), «Український селянин» (Київський музей російського мистецтва»), «Дівич-вечір» (Там же).

Характерною рисою українського циклу творів В. Маковського є відсутність у них розгорнутої фабули, колізійної зав'язки, внутрішньої динаміки розгортання сюжету в просторі й часі. Художник мав змогу спілкуватися з літніми селянами, дітьми, відвідував оранку, бував на сільських вулицях, в шинках, на весіллях, ярмарках і все це майстерно відтворював пензлем. Він добре вивчив своїх героїв і немов театральний режисер легко програвав з ними ті чи ті мізансцени, в яких вони грали самих себе. Він не відчував потреби у психологізованій розповіді. Його приваблювала зовнішня типовість українських селян, їхня манера триматися, національний одяг, прикмети побуту. Представлені на полотнах особи не вигадані — взяті з натури. І тому в різних творах вгадуються одні й ті ж прототипи. Так, білявий дідусь, що запалює

[6] Тринадцатая передвижная выставка в С.-Петербурге // Всемирная иллюстрация, 1885.— № 841-842.



В. Маковський.
Орання на Україні. Полотно, олія, 1883.

люльку в роботі «Українці біля хати» вгадується в батькові з «Дівич-вечора», а його кругловидий напарник у довгій свитці — в картинах «Українці біля столу» і «Українці». Так само центральний персонаж з картини «Українці біля столу» позував художнику і для роботи «Український селянин», цього разу на повний зріст з люлькою і палицею в руках. І, мабуть, саме ця увага художника до вияву національних прикмет шляхом доскіпливого і майстерного списування з натури й складає сьогодні основну цінність його творів. Хоча ряд сучасних художникові російських критиків, що за сталою традицією звикли вбачати в Україні «благословенний і лінивий південь», «російську Італію», ніби еталонізовану творами М. Гоголя, не згоджувалися приймати дійсність пореформеної України такою, якою вона є. Зокрема, один з критиків писав: «В. Маковський з'їздив у Малоросію і вивіз звідтіля цілу галерею картин. Звичайно, можна було б влаштувати з них окрему виставку... Маковський обдарований спостережливістю, талантом, в техніці удосконалюється з кожним роком, але чи знаєте ви, що в тому щасливому куточку України, що був ощасливлений його відвідуванням, не знайшлося жодної чорноокої красуні Ганни, Оксани або Параски, гідної етюда? Судячи з тих еюдів, котрі виставлені нашим жанристом у всій окрузі тільки й були, що загорілі, клишоногі дівчини з дурним, спантеличеним обличчям. О, Малоросія чекає іще свого художника, художника-колориста, котрий у всьому блиску розгорне перед нами заповідні куточки хуторів! У г. Маковському відчувається холодна спостережливість туриста: він більш фотографує, ніж пише»[7].

Не розділяючи такої суворої оцінки рецензента, в одному з ним все ж можна погодитися. На відміну від російських тем, де В. Маковський виявляв добру обізнаність з глибинними першопричинами стосунків своїх героїв, органічно розумів їхній внутрішній світ, українські теми трактував суто зовнішньо, не відчуваючи, так би мовити, кровного зв'язку з відображуваним. І через те йому найбільше вдавалися такі мотиви, де саме життя надавало творам і розгорнутий зміст, і фабульну зав'язку, і необхідну режисуру. До таких належать етнографічні мотиви з їхньою барвистою сценичністю, зокрема «Святковий день на Україні» (1884), «Вихід з корогвами. Україна» (1885), «Свято на Україні» (1898), «Хресний хід. Україна» (1902) тощо. Серед них до капітальних належить «Дівич-вечір» (1882).

Художник зобразив один з важливих епізодів народного весілля. У суботу, напередодні вінчання у церкві, ввечері в молодої збирають-

[7] *Rectus.* XIII передвижная выставка // С.-Петербургские ведомости, 1885, 21 лютого.

ся дружки. Вона сідає на покуті, а дружки праворуч од неї за столом. Ліворуч розміщуються гості. До вечері співають, по вечері танцюють. Тут молода прощається з подругами, сумує за своїм дівуванням, за тим, що «літа молодії не вернуться». В історії і українського і російського живопису, мабуть, немає подібного за етнографічною значимістю твору, хоча над весільною темою працювали такі визначні майстри жанру як І. Соколов, К. Трутовський, М. Пимоненко [8]. В. Маковський переконливо-правдивий у найменшій подробиці, і водночас картина — не лише достовірний документ народного побуту, це насамперед високохудожній живописний твір. Така особливість є закономірною для його творчого методу. Художник ніколи не відривався від натури. В Державному Російському музеї в Ленінграді зберігається альбом, в якому вміщені замальовки пейзажів, базару, церкви, типів українців, жінки з дитиною, хати, волів, ярмаркових сцен. Малюнки датовані 1885 роком і зроблені були для картини «Кінний ярмарок на Україні» того ж року (Альб. «Фотогравюры...). Є відомості, що в ній відображено ярмарок у містечку Семенівці на Чернігівщині.

Нерідко натурні начерки художника, відзначаючись високим професіоналізмом, набували самодостатнього значення. Таким є, зокрема, малюнок в олівці «Сліпий бандурист з хлопчиком» (1885, ДТГ). Твердою рукою вправно накреслено бандуриста, що, подібно до казака Мамая з народних картин, сидить на землі підібгавши під себе ноги і співає, перебираючи струни бандури. Праворуч од нього з батогом у руках стоїть хлопчик-поводир, дослухаючись співу. Довкола розлогий степ й лише ген вдалині видно крила вітряка та стріхи хат. Чітко окреслюючи деталі, художник водночас досягає тональної м'якості, передає відчуття повітря і простору. Думається, увагу В. Маковського мандрівний бандурист привернув не лише через свою традиційність для української дійсності. Художник любив музику, захоплено граючи на скрипці. Сучасники розповідають, що він проникливо співав під акомпанемент гітари українських пісень, зачудовуючи слухачів [9]. І тому народний музика виявився йому близьким по духу.

Звертаючись до українського фольклору, В. Маковський запозичив тут і сюжет для одного з своїх полотен. На 14-й пересувній виставці експонувалася картина «Мати і дочка» (1886, ДТГ), написана за мотивом народної пісні. Полотно тепло було зустрінуте глядачами, але нині зберігається в запасниках Третьяковки і тому дозволимо тут процитувати відгук про неї сучасних художникові критиків: «У картині «Мати і дочка» В. Маковський узяв новий, для нього мало звичний тип — тип поетичної драми. Картина написана на тему малоросійської народної пісні:

Іще сонце не зіходило,
Щось до мене тай приходило;
Приходила моя матінка,
Приходила моя рідная,
Порадонька моя вірная...

Сцену художник зрозумів дуже своєрідно і поетично», — писав один з них [10]. Інший дав доволі розгорнуте тлумачення сюжету: «Зміст простий: ранок, світанок чистий, яскравий, але сонце іще не зійшло; вдалині розгортається малоросійське село і ледь видно його крайні кутки. Мир і тиша. Небо ясне, чисте, обіцяюче хороший спекотний літній день. За «цариною», у полі, обличчям до глядача, стоїть молода жінка, смутна і тужлива. Вона уважно слухає, що їй говорить старенька, її мати, а остання говорить щось важливе, з виразом доброти і дбайливості, з виразом пестливості, багаторічної життєвої досвідчено-

[8] Див.: Українське народне весілля в творах українського, російського та польського образотворчого мистецтва XVIII—XX століть. Автори-упорядники Юрій Белічко, Андрій В'юник.— К., 1970.
[9] Див.: *Друженкова Т. А.* Владимир Маковский. — М., 1962.— С. 88.
[10] *Чуйко В.* XIV передвижная выставка // Художественные новости, 1886, № 8.— С. 230—232.



В. Маковський.
Кобзар. Олівець. 1885.

сті. Це дійсно «порадонька вірная», мати любляча і турботлива, що звідкілясь прийшла відвідати свою нещасну доньку, прийшла удосвіта, щоб ніхто її не побачив і не розповів про її прихід злій свекрусі або чоловікові.

...Не можна не порадіти появі картини «Мати і дочка», як першому і доволі вдалому досвіду художнього відтворення малоруських народнопоетичних мотивів. Це непочатий край для художнього натхнення і творчості» [11].

В цій картині, як і в інших, таких як уже згадувана «Бесіда українців» («Українці біля столу», 1881) або «Відпочинок по дорозі з Києва» (1888) В. Маковський виступає як майстер окреслення характерів у типових ситуаціях, нехай і суто особистого, дрібнопобутового плану. Так в останній він зображає двох персонажів біля столу — жінку і мандрівного монаха. Монах пригощається з великої дерев'яної миски, тут же розклав свій крам: хрести, ікони, молитовники, і, користуючись нагодою, веде якусь розповідь, допомагаючи собі жестом лівої руки. Молода українка в очіпку з намистом на шиї і в гарній вишиваній сорочці уважно вдивляється в молитовник. Чорний одяг монаха контрастно вимальовується на світлій стіні, на якій висять лубочні картинки релігійного змісту із зображенням якогось святого і страшного суду. Наголошуючи на характерності, створених художником, образів критик І. Ясинський свого часу писав: «Постать молодої рум'яної дівчини в малоросійському вбранні пашить здоров'ям і селянською красою; пос-

[11] *Н. С.* Картина В. Е. Маковского «Мать и дочь» // Киевская старина. Ежемесячный исторический журнал. 1887, январь.— С. 166, 167, 169.

тать мандрівника, якого дівчина пригощає, відзначається найтоншою експресією: це закутковий аскет, бродяча натура, можливо почасти крутій, але в той же час щиро відданий справі ходіння по святих місцях; блідий, нужденний, із виблискуючими очима і наївно-ластолюбною усмішкою на безкровних губах, він типовий у вищому ступені»[12].

Поряд з великими, образно-поглибленими творами В. Маковський написав чимало своєрідних живописних мініатюр. У них далі зовнішнього відтворення епізоду не йшов, зате приділяв багато уваги досконалості письма, досягненню ефекту світло-повітряної прозорості й кольорової насиченості. Тут він ніби змагався з такими майстрами живописної мініатюри, як І. Похитонов або С. Васильківський. Мотивами йому слугували бики з погоничами на оранці, живописні групи на ярмарках, корови з пастушками на путівцю, сільські вулиці тощо. Це етнографічно правдиві, але все ж дещо фотографічні, відверто етюдні роботи. В них митець, попри своє зацікавлення українською дійсністю, передовсім удосконалював свою майстерність, оволодівав пленером і досяг в цьому помітних успіхів. Багаторічне спілкування з українським народом, природою помітно вплинуло на його творчу манеру, збагатило його живописну палітру[13].

Ось як писав критик про один з таких творів: «Маковський виставив «Малоросійський ярмарок», мініатюрну картиночку з палець завбільшки. Це свого роду шедевр: і за композицією, і за розміщенням груп і за письмом ця картина являє щось незвичайно своєрідне, миле і талановите. На цьому малесенькому полотні, котре більшість відвідувачів зовсім не помічає, художник зобразив з гідною подиву майстерністю багаточисельну групу найхарактерніших типів — живописну, різноманітну, майстерно скомпоновану. Для такої мініатюри ми, звичайно, не вимагаємо ніякого визначеного змісту, досить й того, що група схоплена з натури і трактована живописно». Подібні роботи характерні для В. Маковського від 80-х років аж до кінця творчості.

Майстер залишив велику художню спадщину, де помітне місце посідають роботи на українську тематику, що чекають грунтовного дослідження.

Російські дослідники творчості В. Маковського, незважаючи на велику кількість у нього творів з української тематики, за невеликим винятком залишили їх поза увагою. В першій капітальній виставці українського малярства XVII—XX століть упорядники її включили до експозиції аж дев'ять творів художника — власне, все, що було тоді під руками, віднісши їх до рубрики: «Окремі художні твори, сюжетно зв'язані з Україною, т. зв. Ukrainica»[14]. Факт цей симптоматичний в розумінні невідривності творчості В. Маковського, як і його братів, від української художньої культури.

Любов до України стала провідною ознакою творчості й старшого сина В. Маковського — Олександра (1869—1924). Він вчився у батька, також у І. Репіна в Петербурзькій Академії художеств. Виставлятися почав з 1899 року і першою його картиною, показаною у передвижників, було жанрове полотно на українську тему «Надокучила» (Одеська картинна галерея). Художник зобразив, може, останнє побачення солдата з дівчиною, що вийшла по воду. Дівчина йому набридла, він зухвало одвернувся від неї і палить цигарку з байдужим виглядом. Вона впала грудьми на огорожу і гірко ридає. Картина позначена типовими рисами пізнього передвижництва — суто оповідна і надміру правдоподібна в передачі всіх реалій сюжету. Значну роль відіграє в ній пейзаж.

Остання риса буде характерною для усіх наступних творів О. Маковського, в яких обов'язково зазначатиметься, що вони написані в

[12] *Ясинский И.* XVI передвижная выставка. — Всемирная иллюстрация. — 1888.— Т. 1000.— С. 231.

[13] *В. Ч.* На XVIII передвижной выставке. — Всемирная иллюстрация. — 1890.— № 1103.— С. 179.

[14] Українське малярство XVII—XX сторіч. Провідник по виставці. Під редакцією й з вступним нарисом Федора Ереста.— К., 1929.

Чернігівській губернії. Художник відвідає маєток одного з представників українського старшинського-поміщицького роду, відомого від XVII століття, В. О. Остроградського в Полтавській губернії на Пслі. 1906 року на пересувній виставці він показав цілий цикл виконаних там творів: «На Пслі», «Вулиця в селі (Манжелея)», «Старе річище Псла», «Урвище», «Бахча», «Вітряк», «Панський будинок», «Перерва (старе річище Псла)», «Псьол», «Чорторий», «Водяний млин на Пслі». Художника, вочевидь, зачарувала краса річки, яку з романтичним піднесенням оспівав свого часу М. Гоголь в повісті «Сорочинський ярмарок». О. Маковський звертався до українських сюжетів і в пореволюційний час, зокрема ним написані «Пастушки» (1919), «Рада на Україні» (1922, обидва в збірці сім'ї художника).

Україніана братів Маковських, як і всіх російських художників-передвижників, — значне і яскраве явище в історії російської, а також української художньої культур. Адже в роки, коли українське образотворче мистецтво мало дуже обмежені можливості для свого розвитку, вона стала тим необхідним і цілком реальним фактором у справі естетичного осмислення і образно-етнографічного відображення життя українського народу, української природи, що так було на часі внаслідок активізації ідей національного відродження[15]. Потужний образотворчий шар, в якому закладена величезна і неоцінена інформація, сьогодні може слугувати важливим джерелом етнографічного пізнання України XIX — початку XX століть.

ЮРІЙ БЕЛІЧКО

Київ

[15] Див.: *Белічко Юрій.* Передвижники і Україна // Образотворче мистецтво.— 1985.— № 1.— С. 19—22.

ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПЛАТОНА ЛУКАШЕВИЧА

(ранній період)

У 1836 році в Петербурзі вийшла збірка Платона Лукашевича «Малороссийские и червонорусские народные думы и песни», що стала одним з етапних видань в історії української фольклористики XIX століття [1]. Нині йдеться про перевидання її [2], що є додатковим стимулом до опрацювання нез'ясованих сторінок життя і діяльності П. Я. Лукашевича, яких поки що залишається чимало. Одна з них — витоки інтересу до української народної творчості і його перша фольклористична праця — розглядаються на основі нових матеріалів у пропонованому повідомленні.

Набула поширення думка, що Лукашевич почав збирати український фольклор під впливом чеських вчених Я. Коллара і В. Ганки, з якими познайомився під час подорожі до Праги на рубежі 20—30-х років XIX ст. Висловлена вперше у некролозі В. Горленка «Платон Якимович Лукашевич» [3], вона не раз була повторена у пізніших дослідженнях [4]. Однак це твердження потребує перегляду.

Початок роботи П. Лукашевича як збирача й дослідника фольклору було покладено в роки його навчання в Ніжинській гімназії вищих наук. кн. Безбородка. До цього періоду відноситься його публікація

[1] Докладніше про цю збірку див.: *Кирдан Б. П.* Собиратели народной поэзии.— М., 1974.—С. 138—151.

[2] Див.: *Шевчук Т. М.* Видання класичної фольклорної спадщини першої чверті XIX — 20—30-х рр. XX ст. // Українська археографія: Сучасний стан та перспективи розвитку.— К., 1988.— С. 169.

[3] Див.: Киевская старина.— 1889.— Т. 24.— № 1.— С. 245.

[4] Див. напр.: *Ротач П.* Літературна Полтавщина: Матеріали до українського біографічного словника // Архіви України.— 1966.— № 6.— С. 103; *Кирдан Б. П.* Зазн. праця.— С. 138.

«О примечательных обычаях и увеселениях малороссиян на праздник Рождества Христова и в Новый год», яка з'явилася в петербурзькому журналі «Северный архив» у 1826 році (Ч. 20.— № 8.— С. 386—393). У журналі виразно зазначалося місце й час написання статті — Ніжин, 4 квітня 1826 року. Її точні вихідні дані подаються в ряді оглядових і бібліографічних праць з історії української фольклористики [5]. Та, незважаючи на це, публікація досі не розглядалася біографами Лукашевича. Причина криється в тому, що вони слідом за М. Гербелем [6] помилково відносять цю статтю до 1876 р. [7], відзначаючи при цьому — лише на основі назви — очевидну неузгодженість публікації з доробком другого періоду діяльності Лукашевича, і навіть називають її єдиною його науково спроможною працею зрілих років.

Платон Якимович Лукашевич (1806—1887) походив із старовинного українського дворянського роду, народився в с. Березані Переяславського повіту Полтавської губернії. Батько його був знайомий з Г. Сковородою.

У 1821—1826 роках Лукашевич навчався в Ніжинській гімназії [8]. Як відомо, в ній у цей період культивувався інтерес до літератури та народної творчості. Водночас з ним у гімназії вчилися такі майбутні письменники, як М. Гоголь, Н. Кукольник, В. Любич-Романович, М. Прокопович, Є. Гребінка та ін. Є сенс докладніше сказати про цей учбовий заклад, зокрема про систему навчання й викладачів.

Випускники тогочасної Ніжинської гімназії вищих наук кн. Безбородька, заснованої у 1820 р., отримували атестати, які мали однакову вагу з дипломами російських університетів (вони звільняли від іспиту при влаштуванні на службу) [9]. Дев'ятирічний курс навчання в ній був розподілений на дві частини. Впродовж перших двох трьохріч вихованці опановували навчальні дисципліни, що вивчалися у губернських гімназіях. Учні трьох старших класів називалися студентами й вивчали «вищі науки» в обсязі університетських програм. Гімназія давала енциклопедичні знання. Статут її та документи, опубліковані М. Лавровським [10], дають уявлення про офіційні програми, які рекомендувалися до викладання в ній. Із гуманітарних дисциплін передбачалося вивчення мов (російської, латинської, німецької, французької та факультативно грецької) і літератур цими мовами, історії, географії, політичних наук, закону божого, музики. Словесні дисципліни у цей період викладалися у складі енциклопедичного курсу філософії, красного письменства і політекономії. Його структура передбачала вивчення логіки, граматики, психології, моралі, природного права, політекономії, естетики і риторики. Монопольне положення у даному курсі, як правило, займала риторика як зведення правил для написання прозових творів і поетика, що трактувалася насамперед як наука про складання віршів [11]. Характер викладання словесних дисциплін ще не був строго регламентованим, тому великої ваги у цих умовах набували особисті якості, творчі інтереси й захоплення викладачів, які незрідка

[5] Див.: *Грушевський О.* З сорокових років: Етнографічні видання й плани // Записки наукового товариства ім. Шевченка.— 1909.— Т. 89.— Кн. 3.— С. 93—94; *Андрієвський О.* Бібліографія літератури з українського фольклору.— К., 1930.— Т. 1.— С. 16; *Цапенко І.* Фольклористика першої третини XIX століття // Українська народна поетична творчість.— К., 1958.— Т. 1.— С. 104.

[6] Див.: Гимназия высших наук и лицей князя Безбородко. — СПб., 1881. — С. L. VI.

[7] Див., напр.: *Житецький І.* Два етнографи: (Згадка про П. Я. Лукашевича та М. І. Костомарова) // Ювілейний збірник на пошану академіка М. С. Грушевського.— К., 1928.— Ч. 2.— С. 49; *Ротач П. П.* Вказана праця.— С. 103.

[8] Див.: *Неділько Г. Я.* З архіву Ніжинської гімназії вищих наук // Радянське літературознавство.— 1962.— № 4.— С. 127.

[9] Устав Гимназии высших наук князя Безбородко // Дополнение к сборнику постановлений по министерству народного просвещения: 1803—1864.— СПб., 1867.— Стлб. 226.

[10] Див.: *Лавровский Н. А.* Гимназия высших наук кн. Безбородко в Нежине: 1820—1832.— К., 1879.— С. 75—78.

[11] Див.: *Роткович Я. А.* Очерки по истории преподавания литературы в русской школе // Известия Академии педагогических наук РСФСР.— 1953.— Вып. 50.— С. 102.

змінювали програми відповідно до місцевих умов і традицій, створюючи на основі існуючих посібників індивідуальні курси словесності.

Викладачі Ніжинської гімназії мали помітний вплив на формування естетичних поглядів П. Лукашевича. У контексті даної теми насамперед привертають увагу постаті І. С. Орлая та І. Г. Кулжинського, з творчою діяльністю яких пов'язане виникнення у вихованців гімназії інтересу до збирання етнографічних та фольклорних матеріалів.

Педагогічна діяльність І. С. Орлая, директора гімназії у 1821—1826 рр., найбільш докладно висвітлена в спеціальній монографії Т. Байцури [12]. У цій книзі на грунтовній джерельній основі вперше відтворено цілісну біографію І. С. Орлая, досліджено його наукову спадщину. Він походив з угорських дворян; вищу освіту здобув на філософському факультеті Львівського університету і в Генеральній Йозефінській семінарії. В Дерптському Університеті отримав звання доктора медицини й хірургії, а в Кенігсберзькому — магістра словесних наук і доктора філософії. Був поліглотом, писав вірші латинською мовою.

Істотною рисою особистості І. С. Орлая було поєднання в ньому педагога, вченого й літератора. Особливий інтерес викликає його діяльність як історика і краєзнавця. Очевидно, першою його роботою у цій галузі була стаття «История о карпатороссах или о переселении россиян в Карпатские горы и о приключениях, с ними случившихся» [13], де досліджувалися етногенез та історія народів, які населяли Карпатську Русь і питання слов'яно-угорських взаємин в IX—XIII століттях. Інша стаття на подібну тему — «О Юго-Западной Русии» — з'явилася в друці в 1826 р. [14]; це свідчить про те, що дослідницька діяльність Орлая в ніжинський період не припинялась. З 1809 р. він був членом «Общества истории и древностей российских» при Московському університеті, з яким до кінця життя підтримував різнобічні зв'язки: брав участь у засіданнях, виступав з доповідями, постачав товариство й публічну бібліотеку документами з історії України й Угорщини, рукописами й книгами, які збирав під час своїх численних подорожей, здійснюючи їх спочатку як придворний лікар Павла І з обов'язку супроводжувати імператора разом зі свитою, а потім під час інспекційних поїздок по учбових закладах Росії. Як ентузіаст історичного краєзнавства, Орлай намагався разом з почесним попечителем гімназії графом О. Г. Кушелєвим-Безбородком створити при ній краєзнавче наукове товариство, але ідея не була підтримана викладачами (більшість з них тільки приїхали до Ніжина, місцева старовина не викликала в них інтересу) [15].

Історико-культурна діяльність і наукові дослідження Орлая, що виділяли його на тлі викладацького оточення, мали — значною мірою саме через це,— вплив на естетичні орієнтації і творчість його вихованців. Цьому сприяла загальна атмосфера, яку йому вдалося створити в гімназії, й товариські стосунки між директором і гімназистами, що їх він культивував відповідно до своїх педагогічних принципів. Про те, що учні були обізнані з науковими заняттями директора свідчить, приміром, той факт, що Гоголь у своїх ніжинських листах до батьків систематично інформував їх про подорожі І. С. Орлая. Зважаючи на спогади Н. Кукольника про Орлая [16], можна досить перекон-

[12] *Байцура Т.* Иван Семенович Орлай: Жизнь и деятельность.— Пряшев, 1977.

[13] Северный вестник.— 1804.— Ч. 1.— № 2.— С. 158—172; № 3.— С. 261—276; Ч. 3.— № 9.— С. 267—293.

[14] Труды Общества истории и древностей Российских.— М., 1826.— Кн. І.— Ч. 3.— С. 220—228.

[15] Оскільки ця нездійснена спроба постійно згадується як в дореволюційних, так і в сучасних дослідженнях, вважаємо за потрібне додати, що краєзнавче товариство в Ніжинській гімназії все ж було створене, але вже після від'їзду Орлая з Ніжина,— 28 квітня 1829 р. Повідомлення про це з викладом завдань товариства було опубліковане в «Дамском журнале» (1829.— № 34.— С. 126—127).

[16] *Кукольник Н. В.* И. С. Орлай // Гимназия высших наук и лицей кн. Безбородко.— С. 189.

ливо припустити, що він залучав до наукової праці й вихованців, учив їх розшукувати історичні джерела, збирати й опрацьовувати етнографічні матеріали. Неформальні стосунки між наставником і вихованцями засвідчує також ряд документів, що збереглися в матеріалах «справи про вільнодумство» — досить докладно висвітленого в ряді досліджень політичного процесу, який розгорнувся вже після від'їзду Орлая з Ніжина. В рапортах професорів і наглядачів неодноразово підкреслюється вільнодумство учнів і їх непокірність. В одному з таких рапортів серед «непокірних» названо й братів Лукашевичів [17]. На багатьох документах збереглися резолюції Орлая про безпідставність претензій і звинувачень учнів [18]. Під час слідства у цій справі Орлаєві було поставлено у вину лібералізм. Так, відомий рапорт наглядача пансіону гімназії К. А. Мойсеєва, який писав, що «сімейство Орлаїв, розділяючи свої розваги з учнями, брало їх при всякій нагоді не тільки до себе додому, але й у місто — через це пансіонери, бувши з ним у деякому зв'язку, знаходили в ньому (сімействі.— *О. С.*) своїх покровителів» [19]. Ці обставини зумовили вироблення тогочасної офіційної точки зору на директорство Орлая в Ніжинській гімназії як період безладдя. Очевидно, протидія консервативно настроєної частини викладачів була однією з причин його від'їзду наприкінці 1826 р. з Ніжина до Одеси, де він очолив Рішельєвський ліцей. За ним до цього навчального закладу перейшла частина вихованців Ніжинської гімназії. Серед них був і П. Лукашевич, що є одним з доказів його духовного зв'язку з Орлаєм.

У 1826 р., коли з'явилася друком стаття Лукашевича в «Северном вестнике», була надрукована й згадана праця Орлая «О Юго-Западной Русии». В ній, як і в листах Орлая, є ряд цікавих спостережень, що стосуються, зокрема подібності обрядів, звичаїв і мов угорців і народів, які населяли території біля Уральських гір, угорців і кавказьких народів [20]. Широка ерудиція, намагання осмислити й узагальнити на рівні матеріалу з лінгвістики та етнографії контакти народів, місця розселення яких відділялися часом тисячами кілометрів, характерна і для праць другого періоду діяльності Лукашевича, які ще чекають спеціального грунтовного дослідження. (Зазначимо лише принагідно, що його пошуки слов'янського походження коренів у лексиці різних мов, поетичні етимології, що лежали в основі деяких його праць зрілих років, знаходилися у руслі розвитку тогочасної слов'янської філології. Подібними пошуками займалися Я. Коллар, Ю. Венелін та ін.). Виявляв Орлай інтерес і до питань походження й історії слов'ян, в інтерпретації яких він, як помітила Т. Байцура, «не уник романтичного ореолу» [21]. Надалі ці проблеми займали багатьох вихованців гімназії, які вчилися в ній одночасно з Лукашевичем. Відомо, що значну увагу приділяв їм Гоголь у тридцяті роки під час своїх занять історією. З цими ж питаннями була пов'язана значною мірою і діяльність відомого філолога-полоніста П. П. Дубровського [22], видавця альманаху «Денница», який пропагував ідею зближення слов'янських літератур. Подібним проблемам присвячена стаття Лукашевича «Предысторический славянский мир» [23]. Непрямим свідченням впливу робіт Орлая на Лукашевича можна вважати й той факт, що збірка «Малороссийские и

[17] Див.: *Супронюк О. К.* Из комментариев к письмам Гоголя // Русская литература.— 1989.— № 1.— С. 158—159.

[18] Центральний державний історичний архів СРСР.— Ф. 733.— Оп. 69.— Спр. 66.

[19] Див.: *Байцура Т.* Зазн. праця.— С. 167.

[20] Див.: *Свенцицкий И. С.* Литературно-общественная деятельность И. С. Орлая // Материалы по истории возрождения Карпатской Руси. Сношения Карпатской Руси с Россией в первую половину XIX века.— Львов, 1906.— С. 29 (лист І. С. Орлая до З. Доленги-Ходаковського від 26 січня 1820 р. з Гомеля).

[21] *Байцура Т.* Указ. работа.— С. 200—201.

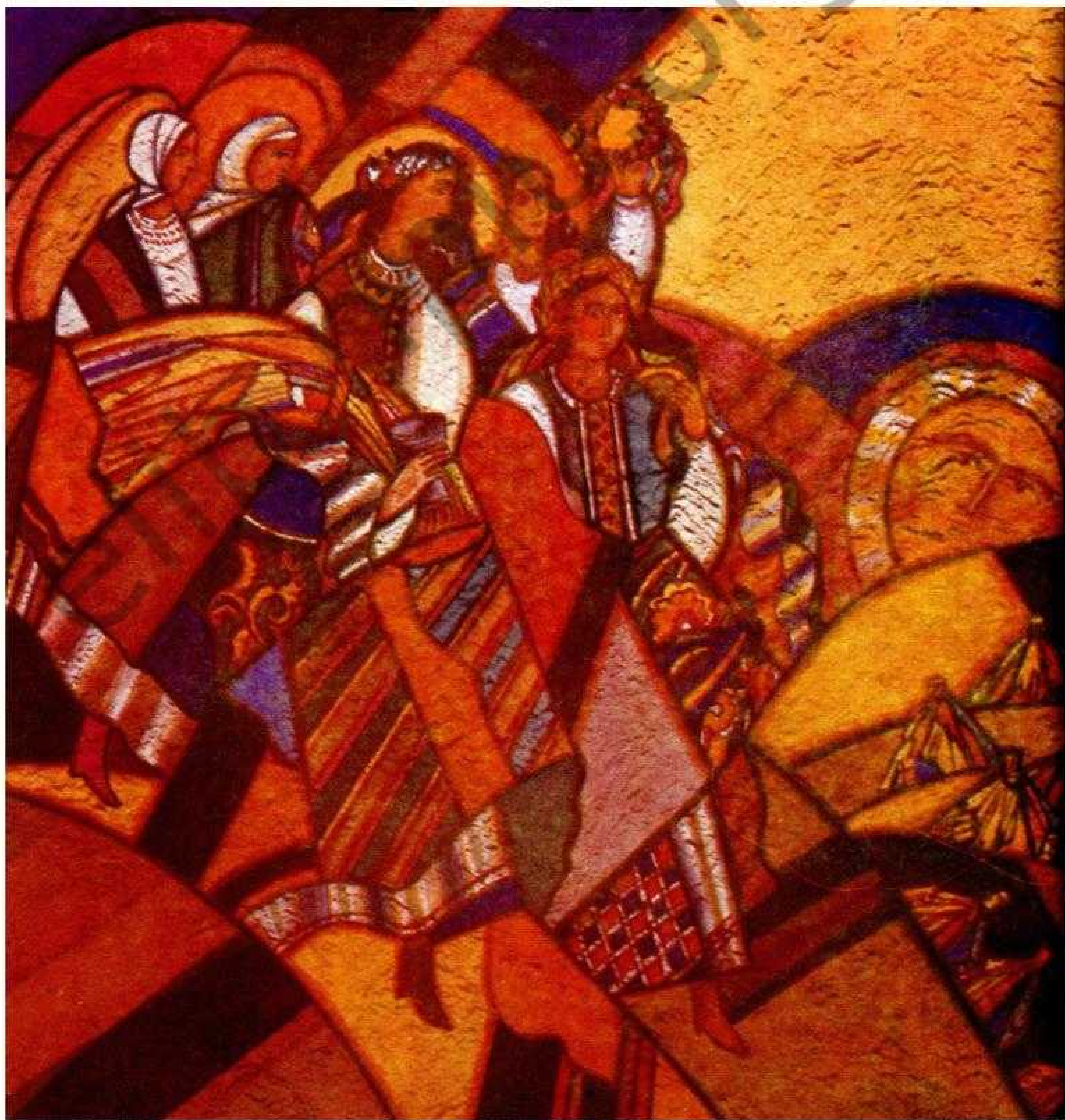
[22] П. П. Дубровський вчився в Ніжинській гімназії з 1825 р. до 1828 р. Див.: Відділ Держархіву Чернігівської області в м. Ніжині.— Ф. 377.— Оп. 1.— Спр. 11.— Арк. 71; Центральний державний історичний архів УРСР у Києві.— Ф. 2162.— Оп. 1.— Спр. 533.— Арк. 84.

[23] Москвитянин.— 1843.— Ч. 4.— № 11.— С. 347—366.

Феодосій Гуменюк.
Веснянки.
Полотно, олія. 1987.



Феодосій Гуменюк.
Обжинки.
Папір, акварель. 1990.



червонорусские народные думы и песни» в назві мала термін, яким активно користувався Орлай. (Йдеться про термін «Червона Русь» — так в тогочасних зарубіжних джерелах називалася Галичина; він зустрічається в ряді праць дослідника).

Іншою особою, з діяльністю якої можна пов'язувати виникнення в гімназистів інтересу до народної творчості, був викладач латинської словесності Іван Григорович Кулжинський — письменник-сентименталіст, єдиний серед колегії гімназії професійний літератор. Він був одним з перших письменників-краєзнавців, які почали збирати етнографічні матеріали і вводити в літературні твори народну поезію. М. Сперанський, автор найдокладнішої праці про Кулжинського, відзначав, що характерною рисою його творів була поява в них місцевого етнографічного струменя, забарвленого романтично-ідилічним любовним ставленням до народності і старовини [24]. Відомо, що Кулжинський цікавився літературними заняттями своїх вихованців, сприяв надрукуванню їх творів [25]. Природно припустити, що він залучав їх і до своїх наукових занять. У 1825 р. Кулжинський надрукував в «Украинском журнале» статтю «Некоторые замечания касательно истории и характера малороссийской поэзии», яка кілька десятиліть залишалася єдиною критичною працею, присвяченою українській літературі [26]. Деякі конкретні лінгвістичні спостереження й висновки Кулжинського (наприклад, про походження назви слов'ян від слави і т. ін.) мали дилетантський характер, і вони також сприймалися його вихованцями. Подібні роздуми зустрічаються, приміром, в учнівському творі Гоголя «В какое время делаются славяне известны по истории», і в пізніших працях Лукашевича. Так, Лукашевич сприйняв хибну думку Кулжинського про те, що українська народна поезія вироджується, час її розквіту минув. У передмові до збірки «Малороссийские и червонорусские народные думы и песни» він писав про те, що в його книзі зібрані ті фольклорні матеріали, які ще можна було врятувати.

У 1827 р. у Москві вийшла книга Кулжинського «Малороссийская деревня» — фактично зібрання етнографічного матеріалу, літературно обробленого автором. Вона була скептично зустрінута юними гімназичними літераторами (зокрема, відомий такого характеру відгук про неї Гоголя в його листі до Г. Висоцького від 19 березня 1827 р.). Таке ставлення до книги, безсумнівно, було викликане неприйняттям молодим поколінням штучного поєднання в книзі романтичного етнографізму та сентиментальної чутливості. Але, це не значить, звісно, що книга ніяк не впливала на вихованців Кулжинського. Так, Сперанський відзначав близькість поглядів Гоголя і його наставника на народнопісенну творчість. Відомо також, що літературна діяльність Кулжинського мала значний вплив на формування естетичних поглядів Є. Гребінки. Дослідники вбачають у книзі «Малороссийская деревня» й деяку наукову цінність: так, в ній вперше опубліковано текст жартівливої народної любовної пісні «І шумить, і гудить» [27].

Ще не привертало уваги те, що в цій книзі Кулжинського перед основним текстом було вміщено словник («Изъяснение малороссийских слов, находящихся в сей книге»), в якому значення українських слів описувалося за допомогою російських [28]. За таким же принципом по-

[24] *Сперанский М. Н.* Один из учителей Н. В. Гоголя: (И. Г. Кулжинский).— Нежин, 1906.— С. 12.

[25] Див. напр., лист Є. Гребінки до батьків від 24 листопада 1826 р. (*Гребінка Є.* Твори: В 3 т.— К., 1981.— Т. 3.— С. 510).

[26] Див. докладно: *Федченко П. М.* Літературна критика на Україні першої половини XIX ст.— К., 1982.— С. 102—107.

[27] Див.: *Цвєткова Ю. М.* Маловідома публікація українських пісень // Слов'янське літературознавство і фольклористика.— К., 1977.— Вип. 12.— С. 100.

[28] Слід зазначити, що традиція створення таких словників формується в ці роки на Україні. Відома робота в цьому напрямку О. Павловського, М. Максимовича, П. Білецького-Носенка. Див.: *Галас Б. К.* 1) Рукописні українсько-російські словники першої половини XIX століття // Мовознавство.— 1978.— № 5.— С. 69—76; 2) Лексико-семантическая система украинского языка первой половины XIX века:

будований і рукописний «Малороссийский словарь, собранный Платоном Лукашевичем с 1824—1849 г.»[29]. Початкова дата свідчить, що складати його Лукашевич почав ще в шостому класі Ніжинської гімназії. Такий же словник буде передувати «Вечорам на хуторі біля Диканьки» Гоголя, а початок йому було покладено, як відомо, «Книгою всякої всячини, або підручною енциклопедією», перші записи в якій відносяться до 1826 року. Таким чином, книга Кулжинського «Малороссийская деревня» (цензурний дозвіл на її друк датовано 12 жовтня 1825 р., тож ймовірне знайомство вихованців гімназії з нею і в рукопису) була своєрідною моделлю для їх творчих вправ. Вона могла послужити імпульсом і до написання статті Лукашевича «О примечательных обычаях и увеселениях малороссиян на праздник Рождества Христова и в Новый год».

Структура публікації орієнтована на той тип обробки фольклорного матеріалу, який використовував у своїй книзі Кулжинський. У вступі юний дослідник вказує, що свято Різдва Христового і Новий рік мають особливі звичаї і обряди, які заслуговують на увагу читачів. Головні з них — колядування, щедрування і кулачні бої. Він розповідає, як колядують під час Різдва, відзначає, що не тільки в різних повітах, а й в різних селах тексти коляд бувають різними. Надруковано повний текст пісні-колядки в честь молодого неодруженого парубка:

«Ой рано, рано кури запіли!
Святий вечор!
А ще раніше (Ім'ярек) встав
Лучком забряцав.
Братів побужав.
Святий вечор!»

Щедрівки, як пояснює Лукашевич,— один з видів колядних пісень, але їх виконують ввечері перед Новим роком і не на честь окремих людей, а ними оспівуються різні священні предмети. Описані новорічні звичаї — засівання, віршовані привітання (теми яких беруться переважно зі Святого письма). На завершення дослідник висловлює жаль з приводу того, що кілька років тому уряд заборонив усі ці розваги як залишки старих забобонів, що спричинюють лише безладдя. Як відзначав О. Грушевський, ця публікація Лукашевича — виразний приклад специфіки використання й обробки етнографічного матеріалу в 20-ті роки на Україні, коли «цікавість до народного життя збуджена, етнографічні теми стають на якийсь час модними, але техніка етнографічного студіювання що не зовсім ясна. Що збирати, як потім зібране використати? Завдяки сьому неясному розумінню завдань етнографії та ще браку спеціяльного знання у аматорів-етнографів, література етнографічна якусь чверть віку обмежується переважно дописами, дрібними замітками, коротенькими згадками»[30]. Стаття П. Лукашевича на сторінках «Северного архива» становить значний інтерес не лише для з'ясування початків його фольклористичної діяльності, а й для дослідження відповідного періоду історії Ніжинської гімназії вищих наук кн. Безбородка.

П. Лукашевич завершив освіту у Рішельєвському ліцеї у 1828 р. Подальша його біографія до 1836 р., коли він назавжди поселився у своєму родовому маєтку в Березані, залишається поки що достеменно не з'ясованою. Відомі лише окремі факти. Не встановлені точні хронологічні рамки подорожі Лукашевича за кордон, під час якої він побував у Празі, де познайомився з Я. Колларом та В. Ганкою, які мали вплив на його дальшу фольклористичну діяльність. Можна при-

(на материале рукописных словарей). Автореферат дис. канд. филол. наук.— Ужгород, 1978.

[29] Відділ рукописів ЦНБ АН УРСР.— Ф. 1.— Спр. 380 (108 арк.). Див. також: Ф. 1.— Спр. 1634 (чорновий варіант словника).

[30] *Грушевський О.* Вказ. праця.— С. 93; Див. також: *Лобода А.* Сучасний стан і чергові завдання української етнографії // Етнографічний вісник.— 1925.— № 1.— С. 6.

пустити, що з поверненням саме з цієї подорожі вітає П. Лукашевича брат Аполлон у листі до нього від 6 листопада 1832 р.[31]. Основна адреса, куди надсилаються листи до нього в 1830—1835 рр.— Березань; очевидно, там він здебільшого й живе у цей період. Відомо, що на початку 30-х років (до 1834 р.) він служив у Козелецькому повітовому суді[32]. В листі сестри П. Лукашевича до нього від 21 лютого 1832 р. згадується їхня розмова у Козельці[33], що свідчить на користь інформації І. Павловського.

Раннього періоду біографії Лукашевича стосується також питання про авторство повісті у віршах українською мовою «Маруся», виданої анонімно в 1834 р. в Одесі. А. Музичка висунув гіпотезу про належність її перу П. Лукашевича[34]. Можливим доказом авторства Лукашевича могло б бути, на думку Музички, встановлення орфографічної системи запису україномовних текстів, яка була використана Лукашевичем у збірнику 1836 р., і порівняння її з системою, якою була написана «Маруся». (Зробити це дослідник не мав змоги). Проведене нами порівняння свідчить про нетотожність орфографічних систем, якими надруковані збірка Лукашевича і казка «Маруся». Не вдалося розшукати й фактів творчих контактів Лукашевича і П. П. Гулака-Артемовського, якому присвячена казка. Таким чином, вести мову про належність цього твору П. Лукашевичу немає достатніх підстав.

Розглянуті матеріали дозволяють зробити висновок, що ранній період творчості біографії Лукашевича, який почався під час навчання в Ніжинській гімназії, був важливим її етапом. Саме тоді значною мірою сформувалися наукові й естетичні погляди дослідника.

ОКСАНА СУПРОНЮК

Київ

[31] ЦДІА УРСР у Києві.— Ф. 2035.— Оп. 1.— Спр. 255.— Арк. 1.
[32] Див.: *Павловский И. Ф.* К истории полтавского дворянства. — Полтава, 1906.— С. CXXXVI.
[33] ЦДІА УРСР у Києві.— Ф. 2035.— Оп. 1.— Спр. 254.— Арк. 1.
[34] *Музичка А. А.* «Маруся», казка. Одеса, 1834 // Записки історико-філологічного відділу ВУАН.— К., 1927.— Кн. XIII—XVI.— С. 83—96.



ДО 100-ЛІТТЯ УКРАЇНСЬКИХ ПОСЕЛЕНЬ В КАНАДІ

ЖИВА ІСТОРІЯ: УКРАЇНСЬКИЙ МУЗЕЙ ПРОСТО НЕБА

Український музей просто неба в центрально-східній Альберті є історичною пам'яткою, що складається з будинку для гостей та більш як тридцяти давніх будівель із містечок і сільських околиць названої місцевості. Тут представлені історія українського поселення та його розвиток до 1930 року. Як державний музей, забезпечений річним бюджетом, Село спадщини української культури застосовує підхід «живої історії». Вирішено представляти історію українських переселенців не тільки будівлями та експонатами, але й співробітники осередку, так звані «історичні перекладачі», мають унаочнювати історію, граючи ролі осіб, які колись жили та працювали в будинках на площі музею. На загальному тлі метою «живої історії» є відображення життя в контексті минулого часу — в даному випадку на Селі вибрано епоху 1892—1930 роки — час найбільшої зміни в поселенні та оформленні українсько-канадської громади в центрально-східній Альберті.

Музейна площа складається з трьох тематичних зон, де окремо представлені сільські господарства, сільське поселення та містечко. Господарська зона розділена так, щоб можна було уявити хронологічний розвиток фермерського життя: від першого притулку — «бурдея» або «землянки», до більших механізованих господарств, типових для 1920-х років.

Будинки оригінальні, представлені як зразок життя українських переселенців. Всі вони з одного району — центрально-східної Альберти. Найчастіше їх перевезено в цілості на площу музею та поставлено у відповідному тематичному контексті. Експонати для умеблювання будинків також зібрані на основі специфічних кожному будинку дослідів і не тільки відновлені до певного часу, але й до такого стану, що ними можна орудувати.

«Історичні перекладачі» вбрані у відповідний одяг, вже більш канадський, користуються всіма експонатами від хатнього начиння до господарських машин під час своїх занять. На основі наукового дослідження зібрано й такі експонати як авто, вози, та трактори, що мають місце та відповідний вжиток. Якщо деякі експонати вважаються нетривкими або надто цінними (як, наприклад, газети, книжки, вишивані сорочки й кожухи), з них зроблені точні муляжі для щоденного вжитку, а оригінальні речі зберігаються в музейних фондах.

Придбано живий інвентар: корови, кури, гуси й коні, які доповнюють історичне господарство й стають також частиною «живої історії». Навіть оточення-ландшафт, відтворений на Селі, представляє околицю центрально-східної Альберти і в плані району, і щодо відтворення кожного особливого двору. У таких обставинах будинки, експонати та довкілля стають більше, ніж діарамами. У музеї вони складають час-

тину загальної виставки. «Історичні перекладачі» на тлі реставрованих будинків та відновленого на основі детального наукового дослідження оточення повторюють заняття людей, які жили й працювали в тих будинках — чи то в хаті, у господарстві, школі, чи крамниці.

«Жива історія» дозволяє всім відвідувачам, незважаючи на вік, пережити конкретну еру минулого. На основі детального наукового дослідження представлено звичайний день, тиждень і рік з життя поселенців з України.

Відвідувач має нагоду «пережити» фрагмент минулого, може дискутувати чи розпитувати та особисто глибше познайомитися з усім, що його цікавить. Він відкриє для себе події, у яких представлені особисті почуття, мрії, повір'я та світогляд українців — піонерів Альберти.

«Жива історія» збуджує у відвідувача не тільки зацікавлення, вона поглиблює його розуміння минулого, у яке вплетені аспекти культури й традиції, що передаються від покоління до покоління. Відвідувач, потрапивши в Село, може відчути, що «ніби увійшов у інший світ» — світ 1920-х років. Можна зайти у двір або в хату і там можна знайти господиню, яка зайнята своєю щоденною роботою. У крамниці можна «купити» цвяхи, чи харчі, чи, може, лампу, чи щось інше.

Шкільні програми музею виявляються дуже ефективними в закріпленні тем та ідей, з якими учні знайомляться на предметах суспільствознавства, мови, історії, географії.

Село пропонує ряд програм для сімей, шкіл та інших груп. Крім звичайних програм музею, у певні пори року в Селі відбуваються громадські свята як, наприклад, Йордан, Зелені Свята, Спаса, Український день і жнива. Це доповнює діяльність Села, а також допомагає підкреслити сезонні зміни в роботі музею.

Таким чином, використовуючи підхід «живої історії» музей

1) пояснює історію та уможливлює краще розуміння минулого. Відвідувач не тільки може побачити експонати й будинки, він має нагоду брати участь в конкретному моменті минулого часу, заохочується будь-яка участь відвідувачів у тих заняттях, які відбуваються в конкретних частинах Села під час огляду;

2) розкриває аспекти культури та традиції. У Канаді прикмета культури українських поселенців змішалися з канадським способом життя. Завдяки музеєві нинішнє громадянство, що складається від найстарших до наймолодших поколінь, має нагоду краще ознайомитися з традиціями;

3) знайомить зі своєю духовною й культурною спадщиною, дає змогу краще її зрозуміти. У Канаді технологія за останні 100 років змінилася так швидко, що люди не розуміють давніших форм тієї технології і не знають, як вони працювали. Підхід «живої історії» дає нагоду відвідувачеві побачити не тільки нерухомі експонати музею, але також пізнати, як вони працювали і в якому випадку застосовувалися.

«Жива історія» як музейний підхід створює сприятливу атмосферу для вивчення історії, адже на підставі «пережитого» її легше зрозуміти та запам'ятати. Є надія, що надалі праця Села не тільки підтримуватиметься на нинішньому рівні, але й буде доповнена і розширена на основі програм та фізичної розбудови.

ІРИНА ЄНДРІЄВСЬКА

Едмонтон,
Канада

Українські емігранти принесли з собою до Канади звичку до хліба і звичай його приготування, який залишився в більшості незмінним протягом багатьох років. Деякі аспекти цієї культурної спадщини залишаються невід'ємною частиною українсько-канадської кухні навіть і сьогодні. Але в новому оточенні домашнє випікання хліба переважно зводиться тільки до свят — Різдва, Паски та інших, пов'язаних з релігійними календарем. В сучасному українсько-канадському суспільстві «щоденний хліб» — магазинний і навіть обрядовий хліб воліють часом купити, аніж випікати за домашнім звичаєм.

У 1900—1930 роках звичай приготування хліба ще залишався значною частиною щоденного життя українських поселенців у Канаді. Хліб виконував дві важливі функції — складав основу харчування і обрядовості. Хоча хліб і залишався головним продуктом споживання українських емігрантів у Канаді, його гатунок і спосіб приготування змінювалися в процесі пристосування поселенців до побуту на новій землі. Життя в Канаді вимагало змін у традиційних методах обробітку землі, досвіду в селекції й фермерської економіки. Воно справило на українських емігрантів новий культурний вплив як з боку більшого канадського суспільства, так і завдяки взаємодії з емігрантами, що прибули з різних куточків України, але поселилися разом і поділяли відмінності їх специфічних культур в межах «українсько-канадських» сільських громад.

Такі географічні і соціально-економічні фактори спричинили деякий відхід від традиційної практики приготування хліба, змінили його роль в домашньому укладі, змінили його якісні, зовнішні і внутрішні характеристики та обрядову значимість. Найбільш очевидні зміни пов'язані з зерном і борошном, з посудом і начинням для приготування хліба, з важливістю хліба, як основи харчування, з шанобливим ставленням до хліба, із звичаями, які супроводжували його випікання і споживання. Деякі зміни були прискорені кліматичним і географічними умовами. Інші зумовлені посиленням культурних впливів, процвітанням ферм, будівництвом нових хат канадського типу, й надлишком грошей, які можна тепер використати для придбання меблів і посуду фабричного виробництва.

Протягом дуже короткого періоду після встановлення ферм навіть найбідніші українські поселенці в Альберті мали достатньо запасів свого пшеничного борошна і скоро почали пекти свій хліб майже виключно з пшениці.

Панувала яра пшениця. Вона представлена сортами «Ред файв», які вирощували майже виключно з дня їх виведення (близько 1892 року), доки не був впроваджений новий скоростиглий різновид, названий «Марквіс». Приблизно в 1920—1922 роках дев'яносто процентів сортів ярої пшениці, вирощуваної в Канаді, становив «Марквіс».

Пшеничний хліб зберіг престиж, який він мав на Україні, тобто якість і білість пшеничного хліба вважались показниками соціального стану господаря. Хоча пшеничне борошно було улюбленим для приготування хліба як серед канадського населення, так і серед укранців, є деякі свідчення, що використовувались інші злаки, наприклад, жито. Українські поселенці в Альберті не пекли хліба з ячменю, вівса або кукурудзяного борошна, хоча останнє продовжували використовувати для кулеші, яка традиційно служила замінником хліба.

У перші роки в Канаді, приблизно з 1892 до 1900 року, українські фермери мололи своє борошно вдома, використовуючи саморобні жорна і ступи. Із закінченням залізниці «Canadian Northern Railway» в східно-центральній Альберті (1905—1906 роки) і із зростанням міст, були впроваджені комерційні млини, котрі використовували важкі сталеві циліндри, які скоріше розщемлювали зерно, аніж мололи. Це

 ISSN 0130—6936. Нар. творчість та етнографія, 1991, № 5

полегшувало завдання відділення висівок і зародків з борошна, що, в свою чергу, сприяло приготуванню дуже білого хліба.

В перші роки українського поселення в Альберті, коли конструкція хати була ще традиційною, багато хто пік свій хліб у печі, розташований або надворі, або всередині житла. Піч відігравала важливу роль в житті українсько-канадської сім'ї навіть тоді, коли фермери вже мали печі фабричного виробництва. Предмети, традиційно пов'язані з піччю, продовжували побутувати. Доморобні лопати використовувались для всадження і виймання хліба, а кочерги — для вигрібання попелу.

Як і вдома, українські поселенці в Альберті часто вчиняли тісто на хліб в дерев'яній діжі або кориті. Побутували великі металеві або з цупкого картону форми фабричного виробництва для тіста. На Україні хлібні форми не були в широкому вжитку. У Канаді цей звичай до певної міри переважав, але з появою фабричних печей виявилося дуже незручним пекти хліб без форм. Типові форми були на одну, дві, три або чотири буханки і вироблялися з простої або емальованої жерсті. Вони були від п'ятнадцяти до двадцяти інчів у діаметрі і сімдесять інчів заввишки. Металеві форми звичайно були жерстяні або емальовані.

Хоча хліб подавали щоразу, як сідали до столу (принаймні тричі на день), середній українсько-канадський фермер вже не повинен був покладатися на хліб, як на основний продукт харчування. Він міг легко забезпечити свою сім'ю збалансованими різноманітними продуктами з своєї власної ферми. Багатьох звичаїв, у яких проявлялася повага до хліба, вже більше не дотримувались тому, що українські канадці могли собі дозволити більш буденне ставлення до хліба. Звичаї, що залишилися, були пов'язані з міцними релігійними віруваннями. Зникнення деяких повір'їв, пов'язаних з хлібом, не означає, що українські канадці не мали поваги до хліба, як опори життя. Марнотратство хліба вважалось гріхом, і навіть черствий хліб використовувався в стравах, наприклад хлібний пудинг.

В Канаді від кожної дівчинки-підлітка вже сподівалися значного досвіду в мистецтві випікання хліба. Щоденний хліб був звичайно замішаний на дріжджах. Прісні коржі не набули поширення в Канаді, зате були запроваджені інші види хліба, як наприклад, млинці (так звані «hot cakes»), кекси, тістечка й бісквіти, як відповідь на канадський культурний вплив.

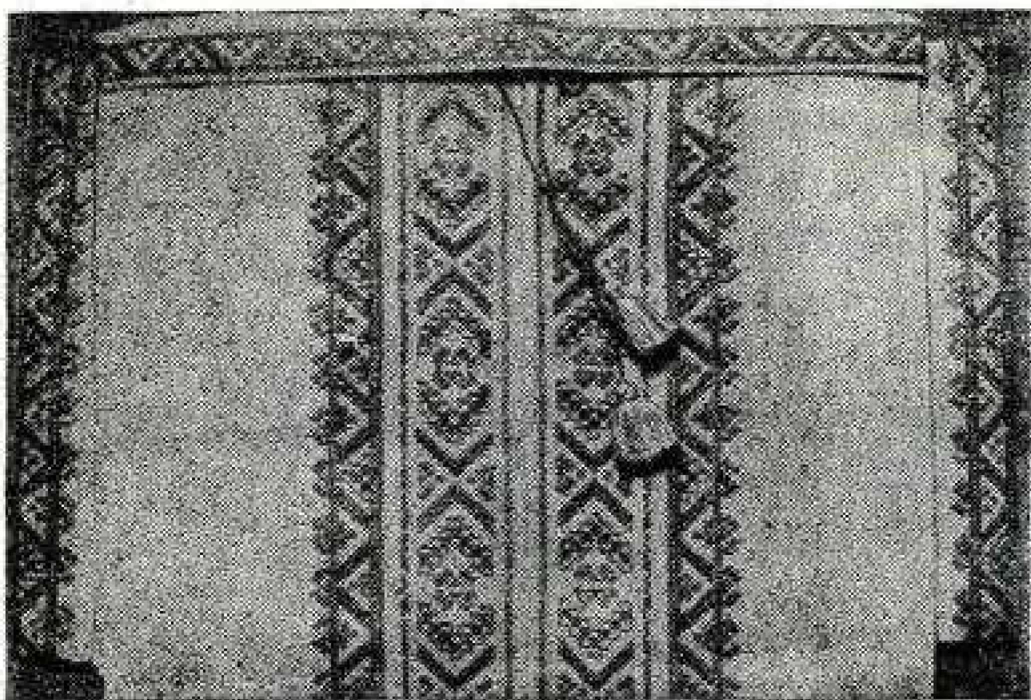
Тісто для хліба готували з борошна, солі і води. Пропорції борошна до висівок різнилися в залежності від особистих смаків, індивідуальних економічних можливостей, а також від вміння пекаря. Як правило, домішок до хліба не вживали. Техніка печива, засвоєна українсько-канадськими господинями, була дуже подібна до тієї, що на Україні. У східно-центральній Альберті хліб завжди готувався у великих кількостях — від дев'яти до тридцяти паляниць. Форма їх була видовженою, хоча зустрічалися округлі і плетені хліби.

Як і на Україні, хліб відігравав важливу роль в обрядових святкуваннях канадських українців. Домінувало три типи обрядового хліба — колачі, короваї і паски. Всі три типи усе ще існують з деякими варіаціями в сучасній українсько-канадській кухні.

В Канаді багато фольклору, звичаїв, пісень, традиційно пов'язаних з хлібом, довгий час були забуті. Але останнім часом знову піднімається хвиля інтересу до українського хліба і пізнавання обрядових хлібів, як символу «українства». Процес перевинаходу хліба нині відбувається через книжковий опис і часом базований на помилковому припущені, що існує тільки один точний рецепт для конкретного виду хліба. Відбувається стилізація і відходження від традиційних форм і видів. І, нарешті, виріб, хоч і український по духові, часто унікально канадський формою, зовні і навіть роллю.

МАРІЯ ЛІСОВА

Едмонтон, Канада



ТРИБУНА МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

ОСОБЛИВОСТІ ВИШИВКИ НА ЖИТОМИРЩИНІ

Грунтовну відповідь на питання, якою була вишивка Житомирського Полісся в далекі минулі часи, може дати тільки дослідження всіх її районів. Сподіваємося, поставлена проблема приверне увагу етнографів і мистецтвознавців до цього мальовничого краю.

У данній статті використано матеріали власних досліджень автора в селах Великій Козарі, Романівці і Камені Дзержинського району, Іванові, Ліщині, Луках Андрушівського району Житомирської області та вишивані речі з власної колекції.

«Хрестикова» техніка вишивання на Житомирщині бере витоки з початку XIX століття і набуває самостійності вже в другій половині. Їй притаманна не тільки оригінальна архітектоніка, естетичність декору, але й мова, первинна етимологія символів якої, на жаль, нині не зрозуміла навіть людям похилого віку. Слід зазначити, що ці символи походять з тих далеких часів, коли важка хліборобська праця в глухих місцях, оточених лісом, та різні колізії в природі Полісся збагачували душу селянина аграрною символікою, що знайшла відтворення в геометричних і рослинних мотивах рушників. Назви мотивів, скажімо, «в гречку» (північні райони Житомирської області), «вівсом», «колосом», «серпом» (Новоград-Волинський, Червоноармійський район) свідчать про те, шо буденна праця служила джерелом для створення цих символів, віддзеркалюючи людську любов до рослин, які давали їй хліб насущний.

Майже для всіх регіонів Полісся характерні червоно-чорні геометричні та рослинні орнаменти, що й відрізняє їх від здебільшого рослинних на Київщині, в яких на білому тлі полотна переливаються червоний, чорний та синій кольори, і від інтенсивного червоного полтавських рушників. Якщо полтавська вишивальниця «ажурним заповненням деталей орнаменту» [1] червоною ниткою на білій площиині рушника надає мажорного звучання всій композиції, то в поліських виробах ця ж мета досягається за рахунок скупченості червоного та чорного кольорів — усе залежить від кількості тих чи тих «хрестиків» та від їх симетричного розміщення.

Як було вже зазначено, в поліських рушникових композиціях у другій половині XIX ст. домінують геометричні червоно-чорні мотиви, вишиті лише одним рахунковим швом — «хрестиком». Хоч у цей же час рукодільниці Полісся знали й інші шви: «клітка» (штапівка), «лиштва», «напівхрестик», «зерновий вивід» тощо. Але їх вони використовували при оздобленні одягу. У вчительки-пенсіонерки (смт Дзержинськ) Н. К. Ригаліно збереглись святкові рушники середини XIX ст. Хоча червоний і чорний кольори втратили свою первісну контрасність,

[1] *Кара-Васильєва Т. В.* Полтавська народна вишивка.— К., 1983.— С. 58.

ISSN 0130—6936. Нар. творчість та етнографія, 1991, № 5

а в деяких орнаментах «лучка» (так називались нитки для вишивання) «висипалась», ці вироби не можуть не привернути уваги істинного шанувальника народної вишивки. Ядром композиції цих рушників є геометричний орнамент (основний) заввишки 8-9 см. Він складається з двох періодично з'єднаних між собою «ромболаманих ліній геометричного мотиву» [2], що, повторюючись покілька разів, утворюють ромби. В центрі кожного з них причаїлась чотирипелюсткова геометрична фігура, нагадуючи квітку.

Мотив, в основі якого лежить урізноманітнений ромб, бере свій початок, на думку дослідників [3], в мистецтві пізнього палеоліту, а також характерний для геометричного візерунка східних слов'ян. Тому цілком закономірно він прижився і в поліській вишивці, набувши місцевого різновиду. Ромбовидний геометричний орнамент на поліських рушниках середини XIX ст. відтворює первісні уявлення людини про світ природи, що обмежувалися родом її повсякденних занять — землеробством. Ромб з чотирипелюстковою квіткою посередині нагадує не тільки солярний знак — образ Сонця, але й квітуче поле — символ благополуччя і добробуту родоводу. Основний візерунок, який називають серединою рушника, обрамлений легкими горизонтальними лініями, що нагадують «стилістичний повтор» [4]. Вони підкреслюють гармонію і експресивність усіх деталей композиції. У верхній частині виробу розміщувалися рослинні мотиви — «пучки», як декоративні доповнення до вишитих літер (ініціали власника рушника, інколи елементи релігійного культу).

На Поліссі рукодільниці використовували як геометричні орнаменти, так і рослинні. В основі лічильної техніки «хрестиком» лежить маленький квадратик, утворений двома стіжками по діагоналі полотняного переплетення. Спостерігаючи за улюбленими рослинами (калину, мальви, барвінок, хміль), вишивальниці вміло розміщували маленькі квадратики один біля одного, перетворюючи реальний образ квітки чи якусь частину рослини скажімо, листочок, бубляшок, гілячку в «абстрактний візерунок, який завдяки узагальненню сприймається швидше як символ, ніж як конкретний реальний образ» [5].

Геометричні та рослинні стрічки-мотиви на рушниках вишивались зліва направо. Розглядаючи орнамент, переконуємося, що вишивальниця імпровізувала закінчення геометричного візерунка на протилежному краю полотняної площини рушника, простежується деяка недбалість до гармонійного розміщення повторів одного з того самого компонента орнаменту. І тому інколи в правій частині рушників другої половини XIX ст. відчувається незакінченість орнаменту, що знижує гармонійний переспів усіх частин композиції. Такі погрішності вже не характерні для виробів початку XX ст. із стрічковими візерунками. Горизонтальні смуги-мережі мають симетричний повтор одного й того компонента. Вишивальниця починає декорування рушника з середини поперечного напрямку тканини, або робить уявне розміщення повторюваної частини орнаменту, підраховуючи при цьому кількість поздовжніх ниток на полотні.

Серед розмаїття поліських рушникових мотивів другої половини XIX ст. зустрічаємо образ «дерева-життя», семантика якого сягає далекої минувшини. Його розглядають [6] як своєрідну модель роду людського, як організацію світу в просторі й часі. Він органічно входить у мистецтво і поволі починає втрачати своє культове значення, перетворюючись у своєрідний символ, у вишивці стає найпоширенішим декоративним мотивом. На рушниках житомирського Полісся простежуємо два варіанти зображення «дерева-життя», коли воно починає

[2] *Гасюк О. О., Степан М. Г.* Художнє вишивання.— К., 1983.— С. 43.
[3] Див.: *Рыбаков В. А.* Язычество древних славян.— М., 1981.
[4] *Розенталь Д. Э., Теленкова М. А.* Словарь-справочник лингвистических терминов.— М., 1976.— С. 289.
[5] *Кара-Васильєва Т. В.* Полтавська народна вишивка. — К., 1983. — С. 66.
[6] Див.: *Попович М. П.* Мировоззрение древних славян.— К., 1985.— С. 55.

рости із землі й поступово вгорі симетрично розгалужується, та коли проростає із зернини (в цьому відгукнулась символіка жіночого начала, яке несе ідею життя і плодючості).

Народна вишивка прикрашала святковий та буденний жіночий, чоловічий та дитячий одяг. Роботи Оксани Паламарчук (середина XIX ст., с. Велика Козара, нині Дзержинського району) притаманне традиційне звучання двох кольорів — червоного та чорного. Жіноча святкова сорочка оздоблена геометричним візерунком «білим по білому», вишитим «лиштвою». Края центральної частини цього орнаменту прикрашають білі маленькі кружальця-краплини, розміщені по прямій лінії. Це так званий «зерновий вивід», що використовувався у вишивках жіночих сорочок в поєднанні з «лиштвою» та «соснівкою». При декоруванні жіночої святкової сорочки Оксана Паламарчук використала п'ять швів: «хрестик», «лиштву», «зерновий вивід», «кліткову штапівку», «соснівку». Геометричні орнаменти легко вплітаються у тональність рослинних, а три кольори (червоний, чорний та білий), безперечно, свідчать про високу естетику сільських вишивальниць у середині XIX ст.

Як вже зазначалося, серед різних видів швів «хрестик» посідає чи не найперше місце на Житомирщині. На початку XX ст. це було викликане ще й такими причинами: менш складна техніка [7], легка промисловість випускала спеціальну рушникову тканину для вишивок [8], достатня кількість червоного та чорного муліне. Рушники Якилини Бондаренко (1905-1982), с. Іванків Андрушівського району відтворюють прохолоду запашних полів, затишних гаїв південно-східної частини Житомирщини. Кожен виріб декорований рослинним орнаментом (повторювана композиція квітки в «пучках»: «мак», «калина», «рожа»). Майстер використовувала «хрестиковий» шов, чорне та червоне муліне. Рослинні орнаменти вона поєднує з самоплетеним мереживом — «сіткою-вставкою» та «антележем» [9]. Прозорість самоплетених сіток-мережок, червоно-чорні рослинні орнаменти, безперечно, відтворюють естетику життя людей першої половини XX ст.

У рушниках Ярини Ковальчук (р. н. 1911, с. Романівка Дзержинського району) переплелось минуле, сучасне і майбутнє. Для майстра характерне глибоке розуміння композиційного мотиву. На виробах квітують різнокольоровими барвами польові, садові, лісові квіти, вишиті гладдю. Відчуваємо динаміку кольорів, їх мінливість на білому тлі. Незважаючи на те, що композиція «букет» лишається незмінною на обох кінцях рушника, вишивальниця не завжди дотримується кольорової відповідності. Наприклад, якщо на лівому краю виробу гілка польових дзвіночків виграє темно-синіми, голубими відтінками, то на правому — може всміхатися різними тональностями фіолетового кольору. Вишивані рушники Я. Ковальчук можна зустріти не тільки у романівських хатах, але й селах Врублівці, Корчівці, смт Дзержинську.

Цікаві традиції використання вишивок у хатньому інтер'єрі. «Святкові» рушники вивішувались двічі на рік — у різдв'яні та пасхальні свята. У піст житлова частина хати прикрашалась травою-клеченням. Своєрідним показником вправності господині в поліських хатах було місце біля печі, що називалося «коцюбником». Обов'язковим атрибутом тут був рушник, який висів на дерев'яному або залізному гаку. В буденні дні — це був простий полотняний рушник, лише оздоблений «мереживом із зубцями», а в святкові — з багатшим оздобленням. Колгоспниця-пенсіонерка Євдокія Бондарчук (с. Іванків Андрушівського району) зберігає давню родинну традицію. Взимку вона прикрашає помешкання білими святковими рушниками, лише декоро-

[7] Див.: *Гасюк О. О., Степан М. Г.* Художнє вишивання. — К., 1983. — С. 42.

[8] Див.: У селах Дзержинського, Чуднівського районів цій тканині дали назву «полоценко».

[9] Так називають у деяких селах Андрушівського району самоплетене мереживо з промислових катушкових ниток, що має «зубці».

ваними самоплетеним мереживом. Це пояснюється тим, що білий колір при декоруванні інтер'єра хати відповідає кольорові — зими: на вулиці біло, то й в хаті біло.

Спостереження над численними зразками вишивок житомирського Полісся переконує нас у тому, що вони відзначаються неповторністю орнаментів, візерунків, приховуючи в собі особливу палітру. Автор цієї статті не претендував на вичерпність. Це лише спроба зробити екскурс у проблему, що мусить знайти вирішення в майбутньому.

АНАТОЛІЙ ШЕВЧУК

Житомир

ДО ПИТАННЯ ПРО СПЕЦИФІКУ МОЛДАВСЬКОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Народна творчість охоплює в своїй сукупності моменти глибокого відтворення дійсності в її типових зразках завдяки досконалості артистичної майстерності.

Фольклор — це одна із сторін соціальної та етнічної свідомості. Її специфічна позиція щодо супраструктури відштовхується від того, що народне мистецтво відображає духовну реальність життя. Звідси і глибокий демократичний характер народного мистецтва як течії безперервної прогресивної традиції, що природно втілюється в історію з реальними і прогресивними проявами професіонального мистецтва. Близькість останньої (класичної музики з фольклором) чітко виявляється і, звичайно, не випадково в узлових моментах розвитку суспільства.

Зароджуючись під безпосереднім впливом життя завдяки силі анонімної творчості, фольклор за своїм походженням індивідуальний, спонтаний. Опанований масами, він поширюється через традицію в часі та просторі. Як природне надбання нації, правдиво виражаючи почуття і колективні поривання. Особливо важливий той факт, що засвоєння і виконання у фольклорі майже ніколи не має відтінку пасивності, простої репродукції.

У безкінечному процесі засвоєння художнього досвіду через традицію кожний носій фольклору, виконуючи твір, безперервно його пристосовує до нових соціокультурних обставин. Таким чином, даний твір зазнає численних новаторських перетворень, протягом яких фольклорна творчість поступово вимальовується, шліфується, набуває глибшого змісту і досконалішої форми, спираючись на загальну артистичну мову, що переважно грунтується на традиціях і національній специфіці. Отже, можна стверджувати, що будь-який твір з притаманною йому національною специфікою, є результатом колективного внеску, що має відносну усталеність.

У межах загального явища мистецтва фольклорна творчість, що формується як специфічна художня сфера, має власні закони розвитку і притаманні їй цінності. Як і все мистецтво, народна творчість за своєю суттю є щось інше, як відтворення дійсності в образах. Будучи однією з форм пізнання, що одночасно охоплює ставлення свідомості до об'єктивної реальності (це складає специфіку фольклору), народний художній твір виникає як продукт безкінечного процесу співробітництва колективу до стихійного виявлення особистості. Слід відзначити, що перетворюючи втручання процесу творчості в русі часто набуває розмірів справжнього відродження фольклорного твору, тобто кожне відтворення фольклорного начала є відродженням останнього. Проте, з'являючись у різних соціальних сферах та історичних умовах, фольклорний твір інколи набуває в процесі інтерпретації зовсім іншого змісту, що призводить до появи варіантності.

Враховуючи, що в окремих випадках, де має місце поява і розвиток фольклорного феномена, для кращого розуміння твору народного мистецтва потрібно взяти до уваги хоча б декілька факторів, зокрема:

1. В народному середовищі, де народжуються і поширюються фольклорні твори, потрібно обов'язково розрізняти різні сфери, групи і соціальні прошарки з власними уподобаннями, напрямками, а також концепціями.

2. Витривалість традиції виявляється особливо яскраво у фольклорі, в межах довгочасного діалектичного переплетення індивідуальності й колективності, традиції та інновації. Це, з одного боку, надає більшої наочності жанрам як і елементам художнього втілення у фольклорі (готові блукаючі строфи, ритмо-мелодичні формули тощо), з іншого — підтримує ще живі в пам'яті народу наслідки деяких експериментів з історії художнього досвіду. Таким чином, старе і нове об'єднується, і тому у фольклорі нові пісні існують з деякими старовинними творами, зокрема дойни, колядки і балади, що добре збереглися, а відображення актуальних обставин життя міцно їх зв'язує у фольклорі з ще живим відгомоном минулого.

3. У процесі розвитку фольклору потрібно мати на увазі деяку історичну появу жанрів, що природно зазнають змін. Будемо у фольклорі розрізняти ряд жанрів — живі, популярні і менш сталі, що знаходяться на шляху до зникнення, не відповідаючи умовам і змісту відтворюваного життя. Виходячи з цього, порівняємо два жанри пісні й балади. Пісня, завдяки широкому використанню мелізматики набирає сили та емоційності, поглинаючи і асимілюючи навіть залишки старих невикористаних жанрів, а балада, навпаки, приречена на зникнення.

4. Проблема діалектів як регіональний аспект творчого і фольклорного руху. Регіональна відмінність, маючи глибоке історичне коріння в умовах економічного і політичного розгляду, виявляються в різних місцевих умовах, де і сьогодні виникають фольклорні діалекти з властивими тільки їхнім особливостями. В цьому розумінні можна говорити про діалект. Порівняємо два сусідні села на півдні Молдавії — Вадул луй Ісак і Манта, де стиль виконання танців суттєво відрізняються, хоча їм притаманні загальні характерні риси музичного діалекту. Всупереч диференціації діалектів, що необхідно брати до уваги, існують загальні риси, які надають молдавській творчості послідовний єдиний аспект, коріння якого сягає глибин національної специфіки.

5. Досліджуючи фольклор не можна не брати до уваги значення народних художніх феноменів: пісні, казка, загадки, гри та ін., що завжди виникають у період будь-якого свята. Дійсно, частина фольклорних творів виявляється тільки в особливих випадках інтимного або колективного життя, наприклад, колискові, а також пісня нареченої, плач-голосіння та особливо пісні траурно-ритуального характеру: колядки, жниві пісні, чоловічі танці такі, як «Келушарій» тощо. Частота виконання і поширеність фольклорних зразків мають безпосередній вплив на еволюцію і обробку певного твору в процесі його розвитку.

6. У фольклорі відчутний тісний зв'язок між словом, музикою і танком. Так, у південних районах Молдавії та Румунії і нині танцюють із частівками (танці бриу, бетута, сирба тощо). Зв'язок між текстом і мелодією у виконуваному творі настільки присутній, що дуже часто збирач фольклору зустрічається з таким фактором — носій фольклору не може без рухів танцю вимовляти текст частівки, тобто виконувати даний твір без гармонійного поєднання музики і рухів.

7. До зазначеного слід додати, що вияв і розвиток народного артистичного феномена, без сумніву, залежить від фактору «виконання», від психо-фізіологічного стану індивідума [1].

[1] Див.: 200 cîntece şi doine.— Bucureşti, 1955.— С. 7.

Виходячи з цього можна відзначити, що фольклор хоч і є колективним мистецтвом, але його виникнення все ж залежить тільки від можливостей індивідума. Наголосимо, що розмовний характер фольклорного твору, як істотний і найважливіший, становить собою дещо більше, ніж просто передача його голосом. Розмовний характер — це власний модуль вияву фольклору, що єднає народну творчість з колективною традицією. Твори, що виникають завдяки новим акордам народної лірики, відкривають широку перспективу до культури мас. Без орнаментики і взагалі мелізматичниих прийомів неможливо уявити різнобічну забарвленість народного виконавства. Всі мелізматичні прийоми завжди поєднуються в межах даної мелодії. Але в цьому розумінні дуже важливо, щоб мотив, котрий огортає мелодію, був складений безпосередньо або побічно з її характерних особливостей. Вільний виклад мелодії, незважаючи на дедалі частіший прояв ритмічної пульсації, усе ж залежить від знання народного викладу музики, як у поета — рідної мови.

На тлі вище зазначеного розглянемо жанри творів, яким мелізматика найбільш притаманна. Мова йтиме про дойну. З численних інформацій, залишених молдавським вченим і просвітителем Дмитром Кантемиром у книзі «Дескрієря Молдовей» («Описание Молдавии»), відносно дойни зазначається, що свого часу з цим словом, починалися всі пісні про воєнні героїчні подвиги, і всі вступи, що ними молдавани інтонували будь-яку пісню[2].

Дослідники народної музики Молдавії розуміють під дойною саме пісню, переважно ліричну мелодію вільної форми, що грунтується на імпровізації, використовуючи типові мелодичні елементи. Це мелодія, мотив якої безперервно видозмінюється виконавцем за допомогою традиційних формул, де мелізматика більш-менш усталена, що варіює за бажанням, але дотримуючись деяких канонів, установлених неписаними законами традицій. Саме ввідні й заключні формули утворюють кордони, в межах яких на певних ступенях розміщуються речитативні пасажи, встановлюються каденції, розгортаються широко орнаментовані мелодичні звороти. В мелізматичних формах північних районів Молдавії і Румунії інколи присутні так звані «вузли» або інтонації зітхання. Вони передаються вигуком у вокальній практиці, а також в інструментальній — на зразок своєрідного гикання (у випадках).

Вільний ритм дойни (parlando) якоюсь мірою відповідає смакові виконавця, який грає легко, подовжуючи або скорочуючи звуки, непомітно прискорюючи або уповільнюючи темп в залежності від майстерності й смаку.

Інструментальні дойни, на відміну від вокальних, відомі своїми більш розвинутими формами і розширеними музичними рухами, а мелізматичні фігурації багатше використані в залежності від технічної майстерності виконання на інструменті.

Всі ці якості, особливо значима роль імпровізації, надають дойнам сольного характеру. Вони не можуть виконуватися в унісон. Дойни мають багато назв у народі, що визначаються характером її безкінечної мелодії. Дойни є плачові (богет), гайдуцькі—це старовинні, оповідні. На їхні мелодії співають також любовні вірші, що передають закоханість у природу, а також весільні або вільні поетичні тексти. Виконанню дойн сприяє активний творчий процес, властивий музичному фольклору, що розгортається тільки в момент виконання, полегшений вільною імпровізаційною формою жанру.

Деякі автори вважають, що дойна — унікальний жанр, відсутній в інших народів. Дослідження в цій галузі підтвердили природність специфіки національного характеру молдавської і румунської дойни. Проте порівняльне етномузикознавство дає матеріал про наявність аналогічних пісень в українців, євреїв Галичини, на всьому Балкансь-

[2] Див.: *Tiberiu Alexandru.* Muzica populară românească.— Bucureşti, 1975.

кому півострові, турко-персо-арабському сході, в Індії, Індокитаї, Індонезії, Тібеті, деяких місцевостях Китаю, Монголії. Щодо застосовуваної мелізматики і ладових тяжінь з типовим для них кадансуванням можна зазначити, що це найяскравіші прикмети того ж жанру. В українському фольклорі також існує жанр пісні наближений за тематикою і характером виконання. Це жанри, появу яких С. Й. Грица датує XV—XII століттями, що виникли внаслідок нападу татар і турків на українські землі у цей період. Метою досліджень мусить бути пояснення, чи йде мова про поширення саме одного типу пісень, чи подібні мелодії створені різними народами, які знаходилися в подібних умовах розвитку.

Характерний приклад — балада. Цьому жанру передують так звані «taxim», тобто інструментальні прелюдії, інтонаційний матеріал яких отриманий від музичного змісту баладного зразка. Виконання балади місцями переривається інструментальними інтерлюдіями, складеними відновленням деяких фраз мелодії першим скрипалем, або обробками деяких мотивів з музичного змісту балади. Інтерлюдії вставляють тільки в моменти, де підказує логіка розгортання мелодії. Звідси їх експресивна роль, підкресленість дії, завершення однієї частини або деяких епізодів оповіді й створення адекватної атмосфери для її продовження до фінальної розв'язки. В той же час інтерлюдії дозволяють співакові відпочити. Характер речитативної мелодії, подібність мелодико-ритмічних формул, свобода форми, ритму і руху — все це єднає балади з дойнами. Деякі стереотипи поетичних формул — в залежності від форми балад, той самий виконавець застосовує так звані мелодичні формули, що мандрують від однієї групи варіантів до другої, сприяючи в свою чергу стилістичній цілісності жанру.

Бела Барток глибоко і всебічно досліджує етнорегіональні особливості музичного фольклору, музичні діалекти якого знаходяться в постійному взаємозв'язку. «Музичний діалект» зазначає Б. Барток — це кількість мелодичних рядків, на яких будується головна каденція (цезура) та її місце в змісті пісні, звуки на котрих грунтуються другорядні каданси, співвідношення їх з фінальною каденцією, амбітус і музичний ступінь, рід мелодики (складова або мелізматична) і характер орнаментики, специфічні формули мелодії, ритм і рух, присутність або відсутність рефрену і навіть своєрідна вокальна передача, специфіка місцевості тощо.

Регіональна різноманітність пісень та інших фольклорних категорій є очевидною, але конкретно встановлених меж не може бути. Ритм ямба і трохея, знайомий в усіх регіонах республіки, зустрічається в колядках та інших музичних жанрах молдавського фольклору, має пунктирну форму, а також аналогії в словацьких, угорських піснях у пунктирному ритмі. Рух — він рівномірний — фігурує між великими обмеженнями. Ступені використовуються достатньо різноманітно. Зустрічаються діатонічні лади і хроматичний з четвертим підвищеним ступенем. По суті, інколи маємо ядро пентатоніки.

Пісні з розвинутою формою можна знайти на Буковині, півночі Молдавії, а також на Україні — у фольклорі цих регіонів дуже багато спільних елементів, що пояснюється частим переміщенням населення з однієї місцевості в іншу. Необрядові пісні активно мігрують. З карпатських сіл, наприклад, гуцульські коломийки за своїм ладовим тяжінням, фактурою, ритмічною пульсацією дуже подібні з молдавськими танцювальними мелодіями. Ця подібність так само яскраво виражена в пісенно-протяжному жанрі. Так, молдавську пісню-романс «Кобзар бетрин» на Україні співають з видозміненим текстом під назвою «Заспівай, заспівай, цигане». Ця мелодія також відома і в чеській, і польській народній музиці під назвою «Кобзар». Пісня «Кукушор де ла педуре» в розмірі на 7/16 пристосовується до іншого ритмічного рисунка, подібного на українську «Баладу про Довбуша»[3],

[3] Див.: *Мироненко Я. П.* Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре.— Кишенев, 1988.— С. 84—85.

записану О. Кольбергом у Прикарпатті, а також на території Галичини і Буковини. Є також і застольні пісні, де змінюються слова, а мелодія залишається та сама. Наприклад, народна пісня «Іванко — ти Іванко» в румун і молдаван відома під назвою «Негруж, ту негруж». Таким чином, ці епічні й застольні пісні виникли, напевно, в умовах проживання молдавсько-українського населення на Буковині.

За останнє десятиліття, внаслідок великої міграції пісень завдяки різноманітним засобам комунікації, широку популярність набули ті, що характерні фольклору Югославії і частково Болгарії. Кістяк цих мелодій у рапорті з фіналом створюють враження, що вони закінчуються на другому ступені ладу (через фрагмент каденції), в останньому рядку або останніх двох, замість них співають рефрени із самостійним текстом. Такі пісні зустрічаються в записах Франсуа Ружицького (Валашський танок №1), а також в обробках фортепіано Карола Микули — наприклад, «Бучум» (с. 23), дойна (с. 18), «Оі — целе» (с. 35); Ф. Ружицького — «Суб поале де дугяне», «Арде-ме, фриже-ме», «Пісня Земфіри» (с. 7-8). Ці пісні мають чотири мелодичні рядки з цезурною каденцією після другого. Характерні форми пісень AABC і ABBC з діатонічними ладами. Тут зустрічаємо і пентатонічні мелодії або з пентатонічним субстратом, а також хроматичні. Спочатку їх використання мало обрядовий характер. Вони виконувалися на весіллях, куметріях та інших сімейних святах. Потім поступово ці пісні ввійшли до складу інструментального фольклору.

Не всі виконавці здатні передати цей фольклор, тому що тут надзвичайно багата орнаментика, яка включає і складні мелізматичні фігурації в швидкому темпі. Такі як подвійні морденти, стрімка напівтонова, трель, а це вимагає високої професіональної підготовки.

Ці пісні й інструментальні транскрипції засвоїли жанр танцювальних пісень. Вони охоплюють жанр «хори», «бетути» і «сирби» з можливим кадансом наприкінці та завершенням мелодії на другому ступені. Побудова звукорядів другого ступеня як правило натурального мінору. Але тому що в початковій або головній побудові мелодії переважає четвертий підвищений ступінь, і мелодії даного типу закінчуються на другому, завдяки цьому спрямованість мелодії майже в усіх випадках мажорна. Постійно застосовувані, в незвичному творчому процесі, вони виконуються як для танцю під акомпанимент народного інструмента, так і у вигляді пісень з сольною партією співака або інструмента.

В інструментальній обробці введення таких мелодій обов'язково відбувається у вигляді «попурі», що складається з трьох або п'яти частин. Перша включає імпровізації мелодій в темпо «rubato» типу дойн, друга — повільна хора (леутарська хора), третя — може бути танець помірного темпу, що інколи закінчується на другому ступені. В останніх частинах поступово прискорюється темп, внаслідок чого фінал твору виходить дуже швидким і стрімким. Сучасні фольклорні пісні з їх запальним ритмом (giusto), що з'явилися в Молдавії в 20-х роках нашого століття, незабаром дуже поширилися і в сусідніх регіонах (Румунія, Болгарія, Україна тощо).

Пісням нового стилю притаманний експресивний динамізм, якому сприяє рівномірний рух (giusto), що замінює вільний ритмічний (rubato) більшості пісень старого стилю, відмова від старого ритму (parlando) на користь рівномірного метро-ритмічного руху, відповідаючи в більшості випадків сучасним розмірам такту.

З цього короткого огляду зробимо висновок, що молдавський фольклор має глибокі традиції, різноманітність жанрів, змісту, прийомів виразності. Протягом століть він безупинно розвивався, виникали нові жанри і прийоми виразності. Можна відзначити взаємовплив молдавського фольклору з сусідніми народами, що збагачує їхні стильові традиції в цих жанрах.

ВАЛЕРІЙ ХИНКУ

Київ



ПУБЛІКАЦІЇ

СТОРІНКИ ЖИТТЄПИСУ ВИЗНАЧНОГО ФОЛЬКЛОРИСТА
(Автобіографія Агатангела Кримського)

Минуло сто двадцять років від дня народження Агатангела Кримського — вченого світової слави, який залишив глибокий слід не лише у галузі сходознавства, а й славістики, зокрема української. Особливо багато він зробив у галузі історії, мовознавства, літературознавства, фольклористики та етнографії.

А. Кримський був палким поборником єдності всіх українців, штучно розділених політичними кордонами. Разом з К. Михальчуком вчений склав «Програму для збирання особливостей українських говірок», написав ряд грунтовних праць з історії української мови. Але найбільше його захоплюють український фольклор та етнографія, яким він присвятив багато років свого життя. Вчений опублікував цілу низку цікавих статей на цю тему: «Як треба класифікувати народні пісні», «Етнографічні й інші українські видання московських лубочників рр. 1888—1893», «Етнографічна Україна в російських ілюстрованих часописах протягом одного року (1891)», «До етнографії т. зв. «Новоросії», «До етнографії Полісся», «До етнографії Чернігівщини». До 25-річного ювілею М. Лисенка публікує статтю «Корифей української музичної етнографії М. В. Лисенко», тривалий час працює над підготовкою до друку і розпочинає видавати монументальну працю «Звиногородщина, Шевченкова батьківщина з погляду етнографічного та діялектологічного з географічною мапою та малюнками, частина І, випуск І, побутово-фольклорні тексти. — К., 1930 (інші томи Звенигородщини не вийшли у світ і чекають свого видавця. Цей надзвичайно цінний матеріал, що нараховує кілька тисяч сторінок, зберігається в архіві вченого відділу рукописів ЦНБ імені В. І. Вернадського АН УРСР).

Багато праць А. Кримського ще й досі не опубліковано і зберігається в архіві письменника в Центральній науковій бібліотеці ім. В. І. Вернадського АН УРСР. Серед них (ф. 1, № 22474) і його автобіографія, яку він підготував 1938 року для соцбезу. Це чернетка, писана чорнилом, з олівцевими дописками. Деякі слова, писані олівцем, стерлися і їх прочитати неможливо. Окремі слова, які автор написав скорочено, в цій публікації подаємо повністю. На автобіографії А. Кримського, написаній для офіційної установи (соцбезу), надто помітний відбиток тих тяжких суспільно-політичних обставин на Україні 20—30-х років, у яких довелося жити й працювати вченому.

Щоб читач мав можливість скласти хоч дещо повніше уявлення про життєвий шлях А. Кримського, особливо про його дитинство, світ захоплень, навчання, про що в автобіографії для соцбезу сказано тільки побіжно, лише в одному абзаці, певно, буде доцільно подати тут кілька уривків з листів вченого до його друзів і знайомих, зокрема до Б. Грінченка.

«Я родився і виріс на Вкраїні та й українізувався. Навіть у сім'ї я чув змалечку українську мову: моя мати говорить чисто по-вкраїнськи, тільки «етимологічною правописсю» (напр., речення «дай собаці їсти» звучить в неї: «дай собаце єсті»), — значиться тільки з вимовою чужою. В сім'ї й я говорив отакою мовою,

але поза сім'єю чисто по-вкраїнськи або чисто по-російськи, бо я вже вмів читати, коли мав 3,5 роки»[1].

Докладніше своє дитинство та навчання описав А. Кримський у листі до Омеляна Огоновського від 12 липня (ст. ст.) 1893 року. Як і в листі до Б. Грінченка, він згадує про своє походження. А. Кримський зазначає, що йому ще в дитинстві доводилось жити то на Волині (3 роки), то на Київщині, а тому він однаково «зріднився як з мовою Київщини, так і з мовою Волині». Що до його навчання у ранньому та й в пізнішому віці, яке мало на нього великий вплив, А. Кримський пише О. Огоновському, що його віддали до школи, у Звенигородське «городское училище», коли мав всього п'ять років. Там малий Агатангел навчався п'ять років. 1881 року він поступив до острозької прогімназії. «В Острозі, — згадує Кримський, — я жив під доглядом своєї старенької тітки, а це була мені й на руку ковінька: тітка завідувала чималою публічною бібліотекою, в котрій я міг безборонно сидіти зрана до вечора. Перед тим, ще в Звенигородці, я міг читати тільки крадькома, бо батько, шануючи мої очі, попросту одбирав у мене кожну книжку, яку я ладнався читати. «В Острові я, після такого постування, кинувся на книжки з жадобою. Читав я геть усе без розбору, тільки ж навіть оте несистематичне читання не могло лишитися без корисного впливу на мене. Зате очі мої псувалися з кожною дниною більше» (с. 115).



Агатангел Кримський.
Мал. Мар'яна Маловського.
Папір, олівець. Київ. 1991

1884 року батько А. Кримського перевів його з Острога до Києва у «Вторую гимназию», звідки той «по конкурснім іспиті був прийнятий до Київської колегії Павла Галагана». У згаданих листах до Б. Грінченка та О. Огоновського А. Кримський досить широко розповідає про своє навчання в цій колегії (школі-інтернаті), про атмосферу, яка там панувала, та про ті чинники, що формували його світогляд. «Великою школою життя, — пише Б. Грінченку А. Кримський, — була задля мене Колегія Павла Галагана у Києві. — Це закрита школа, трохи з українським духом. Там є тільки чотири вищі класи гімназії. Плата страшенно висока — 750 крб. річно, так що своєкоштні вченики, очевидячки, люди аристократичних або плутократичних родин. Але тут є рівне число й стипендіатів (а всіх учеників є більше — менше 60—65); стипендіати вступають сюди по конкурсовому іспиту і всі вони пролетарії й плебеї. (Мій батько і теперечки незаможний, а тоді зовсім був бідний)» (с. 59—60).

Говорячи про «два табори» — стипендіатів та своєкоштовних, які ненавиділи один одного і ворогували між собою, Кримський наголошує, що коли в перших «зброя — їх знаття, бо всі вони були в гімназіях першими учениками», то в других, «в своєкоштовних зброя — їх пиха, висока гадка про своє дворянство, князівство чи гроші, та ще й, звичайно, фізична сила, котрою вони в 1-м та 2-м (себто 5-м та 6-м) класі дуже добре користуються». Тому чутливий майбутній вчений вже в ранньому віці зазнав на собі несправедливості, відчув різницю «соціальних становищ та класів» і збагнув, що не майновий стан повинен бути визначальним у житті людини, а її розум і праця.

Він пише Б. Грінченку: «Панування аристократів над демосом, багачів над бідними, взагалі питання про «правду та кривду» обхопили мене саме тоді, коли я допіру почав серйозно мислити. Мене, ще дурного парубчака, зглибока зачепляло питання про нерівність усіх людей на світі, і я, ще доволі несвідомо, відчув, що мірилом достойності людей і права їх жити повинна бути їх особисто праця чи то руками, чи головою, а не гроші і не те, що «наші предки Рим спасли» (с. 61).

[1] *Кримський А. Ю.* Твори: В 5 т.— К., 1973.— Т. 5.— С. 59. Далі цитуємо за цим виданням, зазначаючи сторінки в тексті.

Згадуючи про своє навчання в Колегії Павла Галагана, котра (як і читання книжок) формувала світогляд А. Кримського і вчила думати, і куди приймалися найкращі учні «з 4-ої гімназіальної по конкурсному екзаменові», Кримський в листі до О. Огоновського підкреслює: «Видима річ, що через це в колегії збирається дуже живий, дуже свіжий елемент, вельми сприяючий розумовому розвиткові: виробляється пошана до розумової праці й до науки, виробляється навіть якась *жадність* до знаття. Іменно такий вплив мало на мене колегіальне виховання. Щасливий я був і в тім згляді, що вчителем словесності був у колегії Павло Гнатович Житецький — людина, що її вплив я й досі на собі відчуваю» (с. 115). У листах до Б. Грінченка та О. Огоновського А. Кримський розповів і про своє подальше навчання (та працю) у Лазаревському інституті східних мов та історико-філологічному факультеті університету (Москва), про своє членство в різних комісіях і товариствах, про свою педагогічну, наукову, перекладацьку та громадську діяльність, а також про друкування своїх праць у західноукраїнських часописах — «Зоря», «Зеркало», «Народ», «Правда», «Дзвінок», «Буковина», початок своєї фольклористичної роботи.

В одному з листів до Б. Грінченка (7.VII. 1892 р.) А. Кримський із захопленням говорить про співучість Звенигородщини, яку так натхненно описував І. Нечуй-Левицький: «Звенигородський повіт — пишний куточок України, край садків, Шевченкова батьківщина! Пишна Шевченкова пісня вилинула з розкішного краю, убраного в чудові старі садки [...]. З таких пишних садків вилинув, як соловей з гаю, Шевченків геній, і його пісня така ж поетична, як ті садки весняної доби».

Саме цей мальовничий край, що дзвенів піснями, особливо надихнув вченого на велику народознавчу працю. Його «Звенигородщина...» — один із найяскравіших діамантів у вінку слави української філології.

МИХАЙЛО ГУЦЬ

Київ

АГАТАНГЕЛ КРИМСЬКИЙ

АВТОБІОГРАФІЯ

Народився я 3/15 січня 1871 р. в Володимирі-Волинському в сім'ї дуже бідного вчителя історії та географії. Мій батько родом був не з Волині, а з Наддніпрянщини, і незабаром після мого народження поклопотався у свого начальства в Києві, щоб його перевели назад на Наддніпрянщину, а саме в Звиногородку на Київщині. Тут я й здобув свою нижчу освіту у городському двокласному вчилищі (до 1881 р.). Середню освіту я закінчив 1889 р. у Києві, в Колегії Павла Галагана, куди, за конкурсом, був прийнятий на стипендію з Київської 2-гої гімназії (1885). В Колегії Галагана через радикальних старших учнів та знайомих студентів університету познайомився тайкома з радикальними писаннями Драгоманова (женевським журналом «Громада») та Франка (повість «На дні»). Вищу, філологічну освіту здобув на двох факультетах в *Москві*[1], не в Києві. Попереду — в спеціальних класах Лазаревського інституту східних мов, куди вступив восени 1889 року.

Як видно з книги колишнього охранника А. Меншикова «Охрана и революция» (М., 1925. — С. 81—82), не минуло й трьох місяців після мого вступу в студенти Лазаревського інституту в Москві, як на мене вже накинула оком царська охранка і я попав під політичний «надзор» охранки через свої листовні зносини з київськими революційними студентськими колами та з Драгомановим і Франком за кордоном. Догляд був одначе «негласный», і через те, коли я скінчив курс інституту, професорська рада Інституту східних мов за мої наукові праці, які я почав друкувати ще на студентській лаві, залишила мене для підготовки до професури при катедрі арабської філології. Але, в порозумінні з професорською радою орієнталістів, я, щоб придбати ширші наукові методи [...], «на багацько літ» поїхав за кордон. — *М. Г.*). Дана мені програма командирування з точністю була обмежена азіатськими, арабськими країнами[2], і таким чином мені не довелося побувати в Західній Європі ані тоді, ані до кінця мого життя. Далі друкування [...] катедра «турецької мови». Читав я історію Сходу і на Вищих жіночих курсах...

[1] Всюди підкреслення Кримського.— *М. Г.*
[2] З 1896 по 1898 рік А. Кримський працював у науковому відрядженні у Лівані та Сірії.

Політичні прикрості я мав тому, що мої орієнтальні катедри ще й з давніми темами не мали частих нагод вступати в колізію з царською адміністрацією 1909 року, коли духовна цензура притягла мене до суду за безбожність і богохульство в моїх сходознавчих писаннях. Світський суд, одначе, на мене ніякої реальної кари не поклав, можна було б сподіватися, що поліція і охранка мене зовсім полишать у спокої. Та так воно не бувало. Тому 1904 р. я був викликаний до жандармського управління в Москві, де мені показали літографований курс моїх таки лекцій, там креслено було чимало місць, що їх можна було витолкувати як засуд монархічної влади в порівнянні з республіканською. Зроблено було мені попередження, що в дальшому я рискую позбавитися катедри і права читати у вищих школах за богохульство 1907 р.

Коли в Москві настала *Жовтнева революція* 1917 р., я був секретарем професорської ради Лазаревського інституту. В той час всі інші вищі школи Москви, починаючи з університету, постановили були бойкотувати нову радянську владу. Я, навпаки, щиро її привітав і в перший же день, коли гармати успокоїлись, скликавши засідання професорської ради Інституту, схилив своїх колег послати якнайшвидше депутацію до представників радянської влади. Таким чином з усіх вузів Москви Лазаревський інститут був найпершим, який не загаявся заявити про свою відданість радянському перевороту. Головою привітальної депутації був я.

В початку літа 1918 р. мені до Москви прислано було із Києва два офіційних запрохання: одне — на катедру східної історії в університеті, друге — од комісії для *заснування* Української Академії наук, щоб я *взяв участь у підготовчих* працях тієї комісії, яка наперед постановила порадити міністерству освіти (міністром був тоді М. П. Василенко, майбутній академік) призначити мене в первісний повний склад академіків майбутньої Академії. Тоді я переїхав з Москви до Києва. В університеті Київському довелося мені бути на ординарній катедрі недовго, тільки три роки (1918—1921), доки університет не був переформований в «ІНО», в якому катедра східної історії випала. Але з Академією наук я з 1918 року залишаюся тісно зв'язаний аж до сего дня (1938 року. — М. Г.).

Попереду, до осені 1918 р., я працював в офіційній, дуже великій «Комісії для заснування Академії наук». Як закінчила комісія свою працю, вона порекомендувала міністрові освіти декілька учених в характері первісних *академіків — основоположників* Академії: мінералога Вернадського (акад. Спб. академії), геолога Тутківського, економіста-марксиста Тугана-Барановського, історика права Ореста Левицького, історика України Багалія, філолога мене, А. Кримського. 14-го листопада 1918 р. оповіщений був наказ про наше призначення на перших академіків.

27 листопада 1918 р. одбулося перше Спільне зібрання новозаснованої Академії в залі засідань Українського наукового товариства, де я був тоді головою замість М. С. Грушевського, що од'їхав з Києва. На цьому Спільному зібранні обрано мене на посаду *неодмінного секретаря,* на яку з того часу мене поновно обирали протягом десятьох років (до 1928).

Перші три місяці існування Академії наук до лютого 1919 р. були малоплідні: розгорнулася громадянська війна; гетьманське правительство (яке взагалі дуже нерадо поставилося до ідеї заснування Академії наук у Києві) скинуто було Директорією (початок грудня 1918), але й Директорія абсолютно не зацікавилася Академією наук. І допіро, як перемогла радянська влада, вона взяла Академію наук під свою опіку, дала їй (в лютому 1919 р.) головне приміщення (вул. Короленка, 54) (тепер Володимирська. — М. Г.) і ще декілька інших, відпустила чималі кредити на її постійну організаторську роботу, передала їй великі київські наукові бібліотеки, [кредити] на папір, на друк. На літо 1919 р. Академія наук, дякуючи радянській владі, стала вже широкою, поважною імпозантною науковою інституцією.

Аж ось восени 1919 р. несподівано вдерлися в Київ білі війська генерала Денікіна і Бредова [?] і почали руйнувати Українську Академію наук як більшовицьку установу. Руйнували всебічно, починаючи з того, що здерли вивіску на її приміщенні, пограбували в Академії все, що тільки можна було (машинки, меблі тощо), порозганяли всіх, кого вважали за прихильників радянської влади. Натурально, я ставсь найпершою жертвою денікінців, і мені не тільки був заборонений вхід навіть до будинку Академії, ба виключено було мене й з університету і видано розпорядження, щоб узагалі ніяка вища школа не сміла мене закликати на читання лекцій студентам. Матеріально я бідував сильно і здобував невеликі засоби до життя тільки тим, що став за коректора в видавництві «Книгоспілка».

На щастя, панували білі денікінці в Києві менше, ніж півроку, і в грудні 1919 р. їх вибили з Києва радянські війська. Знов для Академії і для мене одкрилися широкі перспективи для наукової праці, — аж у маї 1920 р. настало нашестя поляків і окупація Києва польським військом. Од поляків я постраждав значно більше, ніж од денікінців. На квартирі у мене переховувався комуніст Григорук, і про це хтось доніс польській військовій владі. Тая обвинуватила мене в видатнішій більшовицькій діяльності, а саме в причетності до редакції підпільного органу «Glos Komunisty». Польські вояки, під командою свого офіцера, зробили в мене трус, брутально поводилися зо мною, а потім повели вулицями під конвоєм до Академії наук, попередивши, що коли я не скажу, де міститься редакція «Gl. Kom.», мене мають розстріляти. Природно, в самій Академії для науки іншим. Привели до Академії в двір, поставили коло стіни дровної повітки, націлили на мене свої рушниці, і польський офіцер останній раз спитав, де тая редакція. Я не міг нічого одказати, бо таки й не знав. Скомандували: «Раз!»... потім поволі: «Два!»... Тут нерви мої не видержали, я умлів і звалився непритомний на землю. Тоді польські жовніри мене покинули.

Подробиці цієї обурливої історії надруковано було потім, з оповіданням свідків, в одному з чисел «Вістей» незабаром після того, як радянське військо (Будьонний) вигнало польських окупантів геть з Києва. На моєму слабкому здоров'ї всенька ця пригода, цеє страждение стояння на розстрілі під дулами наведених польських рушниць, одбилося навіки: я геть ізстарівся передчасно і вже ніколи не міг привернути свого здоров'я до якогось скільки-небудь нормального становища.

Після одігнання поляків Академія з боку радянської влади зазнавала чимраз більшого опікування. Вона безперестанно розширювалася й збагачувалася на низку нових установ. До мене особисто радянська влада ставилася якнайкраще. Мені дано змогу надрукувати низку своїх праць капітальних (історію Персії, історію Туреччини тощо), і ті праці поздобували найвищу премію на конкурсі.

В 1925 р. мене обрано навіть на члена ВУЦВК-а, — висока честь, з якою рідко що може порівнятися. Але ясно для всіх ставало, що мої фізичні сили вже щороку падають. На здоров'я я узагалі здавна був кволий; ще як жив у Москві, до приїзду в Київ, страждав я на задишку-астму і на тяжку сердечну хворобу. Не дивно, що мучення мої, що я виніс через польську окупацію 1920 р., коли мене навіть під розстріл було поставлено, одбилося на моїм здоров'ї непоправно. Уже й 1923 року, в маї, коли дихальні органи мої от-от зовсім переставали працювати, скликаний консіліум лікарів (з Енштейном і Совальським на чолі) визнав, що моє становище безнадійне і що мені залишилося жити лиш два-три дні. Про це сповістили вони й близьких моїх.

Покійний Т. Г. Яновський і Виноградов поставили мене, одначе, знов на ноги. Але пізніш трьома з половиною роками, коли я приїхав до Харкова на зимову сесію ВУЦВК-а, хвороба знов поборола мене, і я мусів вилежати в Харкові півтора місяця, поки видатні харківські доктори знов поставили мене на ноги. В 1927 році сюди додалася очна недуга. На праве око я осліп, через катаракту, а лівому окові, що теж погано бачить, стала загрожувати і загрожує та сама доля, тобто сліпота. Відомий окуліст Браунштейн поставив мені рішуче вимогу, щоб я взагалі перестав на якийсь довший час і читати і писати, а як ні, то осліпну. А тим часом кипучий потік громадського життя не чекав мого видужання. Уряд УРСР виставив перед розрослою Академією наук дуже широкі державні завдання, для яких я, тоді вже напівруїна, на відповідальній ролі неодмінного секретаря абсолютно був не підхожим.

З 1928 року я перейшов на становище звичайного академіка. Для здоров'я і для наукової роботи це виявилося дуже корисним. Я виздоровів, і не пройшло й року, як я відчув повернення сил. Віддалившись од усякої адміністративної діяльності і трохи відпочивши, я зміг оддатися в міру своїх старечих сил і своєї півсліпоти самій одній науковій праці. Тієї незламної кипучої енергії, яка мені колись дозволяла друкувати кожного року по скількись томів своїх праць, я, розуміється, вже не міг розгорнути, доживаючи кволий десять років. Але працював і попрацюю ще багато.

Мені Академія з 1928 р. дала й дає змогу завершити декілька великих робіт, над якими я трудивсь уже багато років, ще в Москві бувши. Сюди належить моя історія *тюрко-татарських* мов і тюрко-татарських літератур (османської, азербайджанської, кримської, волго-татарської, казахської, башкирської, туркменської і ін.).

Відомо, що найкращий розквіт цих літератур, колись гнічених у царській Росії, припав на радянську епоху. Друга, дуже велика на обсяг праця моя — це куль-

турна історія *хазарів* — на підставі грецьких, латинських, слов'янських, вірменських, іранських, арабських і інших джерел; хазари були культурним народом, що володів і Києвом з територією нашого півдня України, аж доки заснувалася велика київська держава варягів — Олега, Ігоря, Святослава. І свій об'єкт дослідження я вважаю цікавим...

У зв'язку зі світовим ювілеєм Фирдовсія (1935) обробив я історію іранського письменства перед — Фирдовсієвих часів.

У зв'язку з ювілеєм Шота Руставелі я написав дуже великий критичний аналіз *грузинської* історіографії, надто «Кутлі Цховреба» [...]

Дві мої найостанніші великі праці торкаються двох сучасних семітських народів. Одна праця — історія *абіссинського письменства»* ця історія фактами довгого минулого навіч усім показує, що абіссинці — старий культурний народ, творець неабиякого, хоч тепер уже перестарілого, письменства. Друга моя величезна робота — це готовий уже перший том (понад 2000 сторінок) історії багатющого *новоарабського* письменства XIX—XX в., що розвивалося під впливом попереду західноєвропейським, а в XX столітті і під радянським. Виконую цю роботу на замовлення Всесоюзної Академії наук. Обробітка другого тому новоарабського письменства виходить не менше на обсяг і становитиме мою роботу в 1941 році, коли смерть од астми або повна сліпота не перетне нитку всій моїй праці взагалі. Але покищо живу я, хоч я старезний і недужий і ледве зрячий, роблю, не покладаючи рук. Завважу, що прихильність, яку я маю до своїх наукових тем од Академії наук, додає мені — каліці — чимало енергії. Хочеться вірити, що неминуча смерть, яка мені, сьогодні інвалідові, нагадує про себе щодня, захопить мене все ж серед щирої роботи, а не серед приневоленого інвалідського нічогонероблення.

Для ювілею азербайджанського поета XII ст. Нізамі, який готується, я пишу (закінчую) велику працю «Нізамі і його сучасники» не менше як на 20 друкованих аркушів. Одночасно з Академією наук і в Київському університеті я є головою українознавчої катедри і добровільно готовлю 7 молодих аспірантів до професури на заміну нашому помираючому поколінню старих учених. У державній політиці по складанню українського і російсько-українського словника я несу центральну, відповідальну працю. Загальну симпатію я зустрічаю і з боку Академії наук і з боку компартії. І особливо це мене зворушує, з боку молодої аспірантури, майбутніх професорських кадрів.

Додаткові відомості до автобіографії ак. А. Є. Кримського.

1) По службі в армії etc.

2) Участь моя в громадському житті детально зазначена в автобіографії. Вищий ступінь той, що я був членом ВУЦВК. Під час громадянської війни в 1920 р., тоді як поляки почали свій наступ на Україну, я був обраний на члена Совета Рабочих и Красноармейских Депутатов г. Киева (членский билет № 1225, 17 апр. 1920 г.). Членом Київської міськради я був обраний декілька разів.

3) Также в автобіографії подано яскраві факти, про те що [я] у білих не тільки не був на службі, а, навпаки, зазнав од них усяких переслідувань і був поставлений навіть під розстріл на подвір'ї Академії наук за часів польської окупації Києва 1920 р.

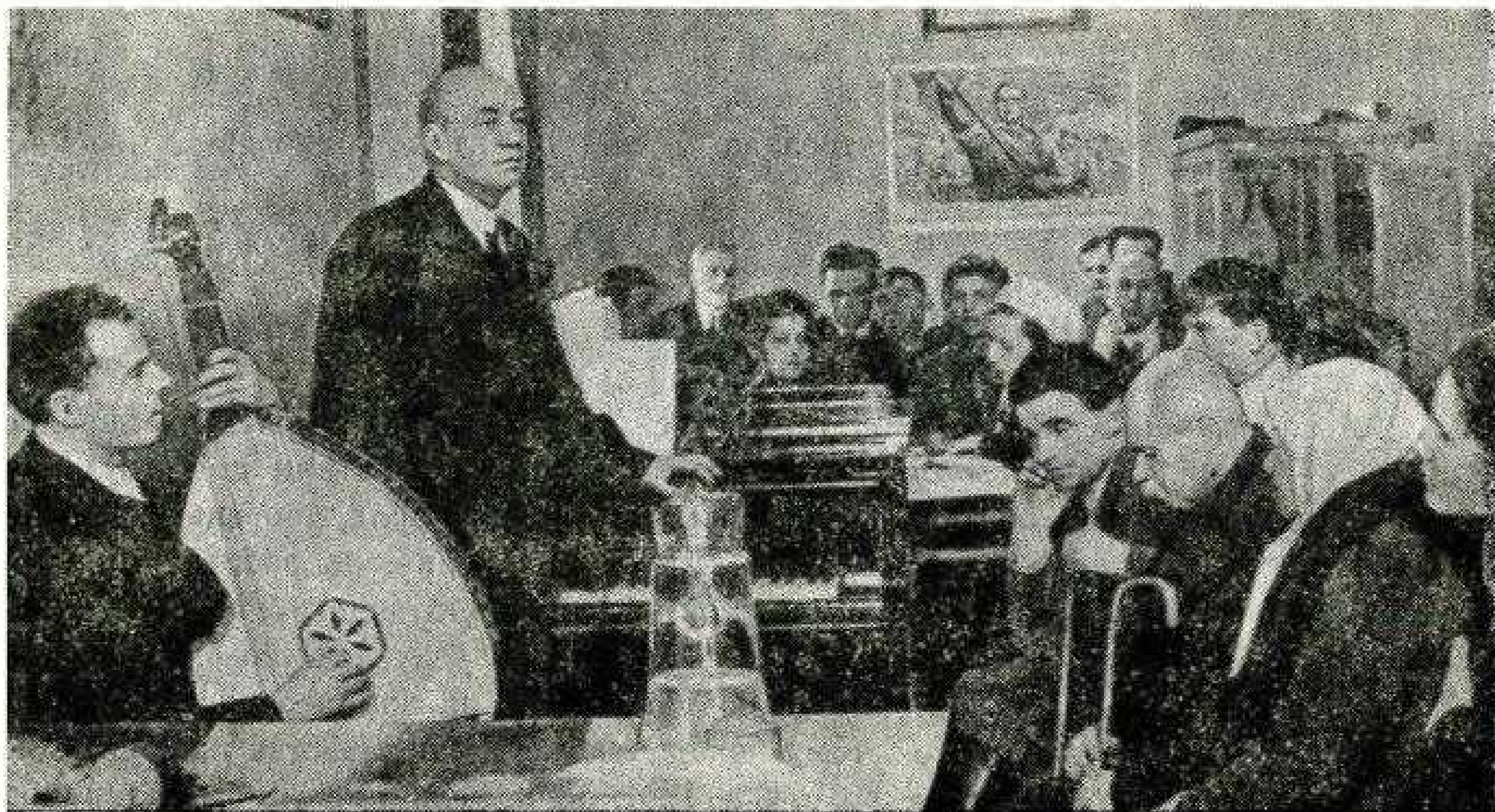
4) За кордоном у західній Європі ніколи не був, а в арабських країнах (Сірії та Лівані) перебував у науковому командированні 1896—1898, тобто назад тому вже сорок два роки.

5) Членом жодної політичної партії etc. не був.

6) Під судом etc. не був. Але в автобіографії докладно показано з покликанням на друковані документи, що за це.

ВИСТУП ДМИТРА РЕВУЦЬКОГО НА РЕСПУБЛІКАНСЬКІЙ НАРАДІ КОБЗАРІВ (1939 р.)

У квітні цього року виповнилися 110-ті роковини від дня народження видатного українського вченого, фольклориста, історика культури, мовознавця, педагога Дмитра Миколайовича Ревуцького. Так сталося, що творча спадщина вченого зазнала огуль-



Дмитро Ревуцький виступає на республіканській нараді кобзарів. Ліворуч з бандурою Михайло Полотай. Фото. Київ, 1939.

ного звинувачення як «буржуазно-націоналістична», і на довгі часи була вилучена з нашої культури. Тож, коли десять років тому світова громадськість за програмою ЮНЕСКО відзначала 100-річний ювілей Дмитра Миколайовича, на Україні ця дата пройшла непоміченою.

Д. М. Ревуцький народився 5 квітня 1881 року в с. Іржавеці колишньої Полтавської губернії (нині Чернігівська обл.). Високо освічена дворянська родина Ревуцьких вирізнялася прогресивними демократичними поглядами. На таких засадах батьки виховували і своїх синів: старшого — Дмитра та молодшого — Левка (згодом видатного українського композитора). У 1889 році Дмитро закінчив Прилуцьку гімназію, у 1906 році — історико-філологічний факультет Київського університету. Музику вивчав приватно у М. В. Лисенка, що значною мірою вплинуло на формування особистості юнака.

Після університету Д. М. Ревуцький працював три роки викладачем словесності в Domschule (Ревель, нині Таллінн). 1910—1923 рр. — викладач словесності у київських гімназіях (В. П. Науменка [1], 7-й міській, після революції — 49 трудшколі). Д. М. Ревуцький був одним з організаторів Київського музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка у 1918 році, де викладав історію культури та музичну етнографію до 1931 року (звільнили за звинуваченням у «націоналізмі»). Разом з К. В. Квіткою він у 1923 році був одним з організаторів етнографічної комісії при ВУАН, яка згодом перетворилася у відомий Інститут мистецтвознавства, фольклора та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Але й тут його «за старим ярликом» у 1934 році позбавили роботи і він змушений був жити на випадкові заробітки — читав лекції, давав етнографічні концерти, виступав по радіо, писав статті, перекладав українською твори іншомовних поетів. У 1938 році його поновили на роботі в Інституті фольклору АН УРСР. Та наприкінці 1939 року Микола Дмитрович переніс інсульт. Хвороба спричинила параліч руки й ноги, прикула його до ліжка. Через рік почалася війна. Місто окупував ворог. Холодної грудневої ночі 1941 року незнайомі увірвалися в кімнату Дмитра Миколайовича. Він і його дружина сконали від численних ножових ран.

За свої 60 років життя український вчений залишив чималу спадщину в різноманітних жанрах: «Українські думи та пісні історичні» (1919 р.), «Живе слово. Теорія вправного читання для школи» (1920), знамениті фольклорні випуски «Золоті ключі» (I — 1926, II — 1926, III — 1929), «С. С. Гулак-Артемовський» (1936), «Шевченко і народна пісня» (1938), видання лисенкових праць та музичних творів, статті в журналах та наукових виданнях, поетичні переклади. До того ж він володів прекрасним даром спілкування з живою аудиторією, чудово співав (сучасники казали, що його

[1] У гімназії В. П. Науменка навчався М. Т. Рильський; він залишив ряд спогадів про свого вчителя словесності Д. М. Ревуцького.

голос нагадував Собінова), музикував, знав безліч народних пісень та дум, любив виконувати романси Чайковського, Глінки, Шуберта, Шумана, Лисенка.

Пропонуємо читачам ознайомитись із стенограмою останнього публічного виступу Д. М. Ревуцького на знаменитій Республіканській нараді кобзарів у квітні 1939 року, яка підтверджує яскравий талант Дмитра Миколайовича як вченого, знавця фольклору, співака, блискучого лектора — майстра слова. Стенограма виступу Д. М. Ревуцького зберігається у відділі рукописних фондів ІМФЕ ім. М. Рильського АН УРСР.

ВАЛЕНТИНА КУЗИК

Київ

Товариші, любі мої товариші! Мені уже майже 60 років, і я все життя кохався у народній пісні. Я маю за своєю спиною 35 років педагогічної праці і різних виступів, та я можу вам сказати твердо, що ніколи ще не почував себе таким схвильованим, як сьогодні.

Так, я завжди любив кобзарство, пісні народні, завжди боліло серце, коли доводилося бачити, як занепадає ця справа, або хтось їй перешкоджає.

Сьогодні не пощастило здійснити моє бажання і привести сюди брата — Левка Миколайовича Ревуцького, який дуже хотів познайомитись з вами. Він учора ввечері захворів на грип. Я ж хотів під його супровід проспівати дещо з його власних творів.

Сьогодні ми будемо говорити про старі українські пісні, і про нові. Мені страшенно хотілось би донести до вас те, що я завжди думав і почував. Це трудно розказати, але я буду намагатись.

От М. В. Нагорний [2], читаючи свою доповідь про старі й нові пісні, про ті пісні, яких ви маєте скласти і яких ми чекаємо від вас, сказав, що перед нами стоїть справа побудування українського епосу.

Тож спершу я хотів розказати, що таке епос. «Епос» — грецькою мовою значить оповідання, по російському — «рассказ». Епічний твір є той твір, в якому автор розповідає чи про те, що його оточує, чи про те, що він бачив, чув, і що було давно. Одним словом, він розповідає не про своє власне життя, не про свої власні переживання, а про те, в чому він особисто участі не брав...

Є інший вид творчості, так звані, ліричні пісні. Треба й про цю назву сказати кілька слів. Ліричні пісні походять від грецького слова «лірика»; тут виконавець висловлює своє ставлення до тої чи іншої події, свої настрої.

Скажімо, є пісня «Ой зійди, зійди, та зіронько та вечірняя» (читає слова). Яка вона — епічна чи лірична? Зрозуміло, вона лірична. Почуття любові козака до дівчини якраз і є настрій цієї пісні. Співав цю пісню і Т. Г. Шевченко... Співаючи її, він вкладав в неї свої почуття, свої переживання.

Я Вам зараз її продемонструю. Цю пісню від Шевченка навчилась співати дружина Кулішева, а від неї записав Куліш і видрукував її. Гармонізація Л. М. Ревуцького. (Співає і грає. Оплески, схвальні вигуки).

Нема за що. Був колись кінь, та з'їздився.

Пісень ліричних, що можуть дати вираз почуття, скільки завгодно. Всі пісні, що я знаю, я вам передам. Ніколи не лежав я, як собака на сіні, а завжди все віддавав людям...

...От складається пісня про якусь подію. Коли пройде 100 літ, 200, 300 — подія забувається. Вона вже не може так зворушувати людей, як зворушувала у той час, коли складалась.., слідом за подією. Така справа трапилася з билинами руськими, які колись складались у нас на Київщині. Попівство почало гнати скоморохів — народних співців, стали везти з Європи через Польщу культуру, книги і т. д. Все це змусило скоморохів посуватися, тікаючи далі на північ. Попи візантійські, що приїхали сюди з часів Володимира, теж доклалися до цієї справи. Колись Феодосій [3] прийшов до князя київського на банкет, де грали й співали скоморохи й каже: «На цьому світі, княже, добре, а як на тому буде? Нащо ти зібрав бісовських скакунів, співців?» — та інше. Ось як ставилося духовенство. Правда, князь не переставав цікавитися цією справою і далі, але, коли приходив Феодосій, таївся.

[2] Нагорний Максим — викладач українського фольклору в Київському державному університеті.

[3] Феодосій Печерський — один із перших ігуменів Києво-Печерського монастиря, видатний організатор освітньої діяльності київських монахів у XI ст.

Тут (у залі — *В. К.*) є Марфа Семенівна Крюкова[4] із Заполяр'я. Там і співають ті пісні, які складались у Києві. Проте тепер ці події давніх літ не можуть викликати такого ліричного захоплення, яке було колись. Отже і виконуються ці билини здебільшого дуже просто, епічно, тобто співак не вкладає туди почуття свого, а передає мудрість, знання народне тощо. На зразок такого епічного виконання я проспіваю вам початок билини про Іллю Муромця, яку я слухав 30 років тому в університеті, коли вчився. Приїздив Рябінін[5] і виконував це. (Співає. Оплески).

Тепер ми візьмемо історичну російську пісню, що ближче до нашого часу — «Пісня про Кострюка». В ній розповідається, як Іван Грозний одружився з Марфою Кострюковою і як її брат почав хвастатися, що «я 300 городов победил, и я всех московских борцов поборю и каменную Москву под себя возьму». Цей сюжет може захопити співака і той може додавати ліризму, більше почуття. Деякі співці подають вищий голос. (Співає).

Думи — це епос, який склався пізніше, під час боротьби з турками, татарами, поляками. Ця боротьба була дуже важливою і актуальною для українського народу. Мова йшла про смерть чи життя, і тому пісні про боротьбу, полон, втечу з полону, — ясно, захоплювали більше, аніж пісні про давню історію, яка описувалась у билинах.

Коли ми звернемось до дум, то побачимо, що в них багато ліризму, дуже багато виявів почуття. Хоча, здається, що і в думах співається про щось давнє, як, наприклад, про каторгу турецьку. Каторга — це велика галера до 12-ти весел; там лави стояли, а до лав приковували бранців полонених. Сиділи вони в одних полотняних штанах. Сонце їх пекло, вітер їх сушив, дощ їх мочив, а надзорщики ходили поміж них і били їх колючим чагарником.

Думи складалися й співалися з великим почуттям, завжди у супроводі кобзи чи бандури, а пізніше ліри. Це — епічна річ. В ній розповідалось про ті події, в яких співець думи особистої участі не брав... Носіями дум є наші кобзарі та лірники. Думи також передають оповідання про події, як і пісня: про Саву Чалого, Бондарівну тощо. Так само розказується про події, як вони розвивались, як закінчились. Проте самий склад думи інший, ніж склад пісні.

Пісні про Саву Чалого, про Бондарівну можна співати на один голос (співає). Цей голос вивчіте собі і всі 20 куплетів зможете співати — всі рядки однакові. І коли порахувати голосні звуки, то їх буде однакова кількість.

А коли візьмете думу, то там справа зовсім інша. От початок думи про Барабаша і Хмельницького. Один рядок 41 склад — 41 голосівка, другий рядок 13 складів, потім 7 складів, 15. Як ви бачите, дума якась привередливіша.

Пісня дуже просто складається. Вивчить на який голос співається — і готово. А як виконується думка? Вона не співається на якийсь голос, та через всю думу проходить щось спільне. А як воно робиться — треба в цьому розібратися.

Зараз я проспіваю для зразка думу «Невольничий плач». Це — плач невольників, що пропадають на турецькій каторзі і світа божого не відають (знаєте, тим, хто тікав з полону, випікали очі). Дума записана на фонограф у 90-х роках від якогось лохвицького невідомого кобзаря. (Співає. Бурхливі оплески).

От бачите, товариші, начеб-то епічна річ, розказується про далекі події на турецькій каторзі 200—300 років тому, а коли співаєш, то самому хочеться співати її з почуттям...

А як же складається ця дума? Складається вона так: є окремі часточки мотиву, і ці часточки розподіляються то туди, то сюди. Співець знає твердо тільки слова і ці слова він повинен виспівувати на різні часточки мотиву. Є в думі одна складова частина, найспокійніша, найневиразніша — говірок. Як починається говірок (демонструє), вставляй скільки хочеш слів і під самий кінець підвищуй голос. Отже, говірок — це один момент.

Другий момент — плач (співає). Тут вже є музична фраза, яка передає почуття. Або кілька музичних фраз (демонструє).

Тепер вам може бути зрозумілим, що коли до бандуриста віддавали хлопця у науку, то він вчився протягом 3—4—5 років. Безумовно, були й ледарі, були й грубі люди, що тільки обдурювали батьків цих хлопців і посилали їх просити милостині, або за горілкою. Перейняти швидко гру на кобзі і спів думи дуже трудно. Проходить рік, два, три, чотири. Поки я цю думу собі засвоїв («Невольничий плач» —

[4] Крюкова Марфа Семенівна (1876—1954) — співачка рос. билин.
[5] Рябінін Іван Трофимович (1844—?) — співець рос. билин.

В. К.), пройшло майже два роки. Сяду, бувало, пограю — нічого не виходить; я кину, а потім знову...

Треба сказати, що у старих лірників і бандуристів учні переймали їхню школу, переймали фігури говірок, або фігури плачу і їх виконували. Вчора тов. Кушнерик[6] співав дві думи і співав на один характер.

Остап Вересай[7] розказував: «Прийшов старець, а я, почувши, що хорошу пісню він співає, дав йому гривеничка. Він два рази проспівав. А тоді вже сам підхопиш». Або так буває: десь почуєш (думу) кілька разів, сам собі починаєш співати. Я вам зараз покажу, як підбирав думи Остап Вересай. Це початок думи про Федора Безрідного (співає).

Бачите, Остап Вересай вживає різні фігури плачу. А от вам, скажімо, інший зразок — Кравченка Михайла[8]. Це початок думи про трьох братів Самарських, які загибають над річкою Самаркою (співає). Тут все побудовано на одному плачу. Подія дуже жалісна, дуже важка.

Я можу ще показати зразок про братів Азовських. Дуже важка дума. Дубина[9], що її співав, — а йому було 75 років, — вже не міг її від початку до кінця програти й проспівати, бо втомлювався. А сама дума дуже поетична. (Виконує думу про братів Азовських. Оплески).

Зараз тов. Полотай виконає вам дві думи. Першою — думу про бідну вдову. Хочу сказати, що думи були не тільки історичні, не тільки такі, в яких оспівувалися боротьба, полон, втеча з полону та ін., але й оспівувалися події родинного життя. Дуже відомий такий сюжет: залишилася бідна вдова і в неї три сини. Вона їх хлібом з сіллю годувала, а як стали вони виростати, то не стали свою матір шанувати. Про це і склалася дума, яку зараз виконає Полотай. Тов. Полотай — кобзар вчений. Він учився у консерваторії співати, а зараз придбав собі бандуру і захотілося йому повчитися співати дум. Він зрячий. Тепер вчить інших співаків грати на бандурі. (Полотай виконує думу про вдову).

Зараз тов. Полотай проспівав думу про самарських братів. Треба попередити, що тов. Полотай задався метою ширше показати можливості виконання думи... Дума в іншому строї, тож і він взяв іншу кобзу... (Полотай виконує думу про самарських братів).

Думаю, що висловлю нашу спільну думку, коли щиро подякую тов. Полотаю за можливість заслухати таку майстерну гру і виконання дум. (Тривалі оплески).

Щоб у вас було більше уявлення, який був зміст старих дум, я прочитаю текст думи про козака Нетягу. Ви побачите, що й дума жалібна мала спеціальне завдання. Раніш, у козацькі часи, коли поміж народів ходили великі майстри-бандуристи, лірники, вони мали спеціальне завдання агітувати до боротьби, закликати на визволення полонених. А був великий полон. Одного разу султан турецький вивіз 800 тисяч народів, та скільки народів було побито перед тим, як взяти. Треба було агітувати, треба було співати такі думи, які оспівали б долю тих, хто в неволі пропадає, долю тих, хто бореться за свою батьківщину.

Але й бували думи голосливого характеру, які закликали до класової боротьби... — з панами, експлуататорами. Таких дум не було записано багато. Але ми маємо кілька зразків. От дума про козака Нетягу і говорить про боротьбу з багатіями, що гроші витягали від бідняків та козаків-нетяг. Нетяга — це той, кому нещастить у житті. (Читає текст. Оплески).

От бачите, товариші, наші брати колись уміли не тільки плакати й ридати, не тільки жалібні пісні співати, але й знали такі зразки... Було б добре, щоб ми таку пісню витягли на світ і проспівати її, щоб бачили й чули люди, що саме раніше співали за старого життя.

Така сама дума і про Саву Чалого. Може ви не всі добре розумієте, в чому тут справа? Чого, мовляв, це співати про таку людину як Сава Чалий — перекінчик, що перекидається з табору панів до табору гайдамаків. Він раніше був з панами, та коли гайдамаки підняли повстання і він побачив, що панам буде погано, то перейшов до гайдамаків. Але пани зрозуміли, що цю людину можна купити — дали

[6] Кушнерик Федір Данилович (1875—1941) — укр. кобзар.
[7] Вересай Остап Микитович (1803—1890) — укр. кобзар.
[8] Кравченко Михайло Степанович (1858—1917) — укр. кобзар.
[9] Дубина — кобзар другої половини XIX — поч. XX ст.

йому хороший хутір, багато грошей, віддали за нього багату паненку, — і він знову перейшов до панів та виказував панам всі шляхи гайдамацькі.

Сава Чалий був людина смілива... Та гайдамаки прийшли в його хутір, прикончили його, а Савиха знову вийшла заміж і просила в польського уряду грошей. Збереглись документи з 1743 р. про його смерть і про просьбу його жінки грошей від уряду. Дума про Саву Чалого описує момент помсти товариської за зраду. Виведено (у думі — *В. К.*) ще старого батька. З історії нічого не відомо; чи був він, чи не було. В думі сказано, що він з одного боку пишається, що син його герой, а з другого... — не задоволений, що Сава перейшов до панів, і вказує, навіть, як його спіймати.

Я можу проспівати про Саву Чалого, щоб ви знали, яка різниця між думою, спів до якої треба тут же підбирати, або імпровізувати — італійське слово, і піснею, як річчю сталою. Гармонізував пісню М. Лисенко. (Стає і співає думу, потім пісню про Саву Чалого. Тривалі оплески).

Отже, товариші, не тільки треба вивчати, розповсюджувати, співати і обробляти думи, а також і історичні пісні. От вам була одна пісня. Другу пісню ви добре знаєте — про Бондарівну. Це теж стара пісня, ...більш танцюриського характеру. Або ж пісня про козака Байду. Треба вивчати і такі пісні, щоб кобзар, якщо має великий голос, то міг його показати, а не тільки говорити говірком, як доводиться іноді.

Колись була Україна дуже зруйнованою. Як пише один подорожній: «Їхали ми три доби і не бачили жодної живої людини, бачили тільки силу кісток, що валялися коло дороги, а більш нічого не бачили». З цієї доби є пісня, як пробували колонізувати Україну. Так, Потоцький пробував населяти Україну; набрав своїх тисячі 2—3 козаків, щоб захищати поселення. Панам хотілося, щоб люди орали, сіяли, а вони спокійно сиділи. Пробували населити землі, але з того не завжди щось виходило. Є така пісня «Ой не спав я нічку темненьку» — дуже повільна пісня. (Виконує. Оплески).

Проспіваю вам ще зразок історичної пісні про Палія та Мазепу. Палій хотів колонізувати Україну. Тільки Палій мріяв про те, що населити своїми людьми. Щоб тії люди її споживали і обробляли. Бачить, що дуже важко відбитися: з одного боку поляки лізуть, з другого — турки, татари. Палій мріяв, щоб разом з руськими братами дати відсіч полякам, туркам і татарам. А Мазепа, що був тоді гетьман, бачив у цьому велику небезпеку для себе. Тому між ними і зайшла боротьба. Кочубей написав донос Петрові, а Петро дав наказ Мазепі розслідувати цю справу. Мазепа, замість того, щоб розслідувати, захопив Палія на бенкеті, закував його у кайдани і заслав до Сибіру. Коли ж Мазепа зрадив Петру, тоді побачив Петро, що не Мазепа був правий, а Палій. Він викликав Палія і той брав участь у Полтавському бою. Але Палій був дуже старим і коли він, для підбодрювання козаків, їхав на коні, то його підтримували козаки, що їхали з двох боків. Ця пісня записана на Чернігівщині. (Співає. Оплески).

Таких пісень ми можемо дати чимало, тільки аби ваша була охота. Ми з вами можемо їх обробляти і допомагати вам їх до ума доводити.

Ще я хочу вам сказати.., що є між вас товариші, які можуть самі прекрасно зробити думи, як наприклад, тов. Додатко зробив прекрасну думу на слова Т. Г. Шевченка. У мене є дума, написана Лисенком — я вам можу її показати, — і ви самі скажете, що у тов. Додатка вони вийшла значно краще, бо в ній... більше народності.

Я зараз покажу одну пісню, яка у нас не часто співається. Треба сказати, що співці, які виступають по радіо, її дуже бояться, бо вважають, що коли пісню проспівати на 22 рядки, то набриднеш і сам собі, і своїм слухачам. Але ви любите пісню співати до кінця, щоб вона мала цілість. Я мав надію, що брат мені її програє і ви почули б, як він її зробив. А тепер мушу я її програти сам. Це пісня про базилевців.

Справа була в 1879 р., коли наближалась Французька революція в Європі. Тоді в селі Турбаях були поміщики Базилевські, які дуже притісняли селян: то не давали вигону, то виганяли худобу. Особливо зле ставилась до бідняків, як-то кажуть по-російському «стара дева Марьяна», яка через свій лютий норов не вийшла заміж, бо її женихи лякались. Не видержали селяни й побили всіх Базилевських. Кілька років тягнулась ця справа слідством і з'ясувалось, що таки здорово довели селян пани...

Слова пісні залишились, але до 1935 року не було в нас мелодії. У 1935 р. була записана мелодія, але не відомо, чи це та, що була спершу, чи вже пізніша. (Грає і співає. Оплески).

Щоб трохи розвеселити, хочу дати пару пісень веселіших. Це так звана уніатська колядка. Там тільки згадується про Різдво, а насправді це бурсацька пісня. Вони (бурсаки — *В. К.*) хоча і служили культу, але не пропускали можливості поглузувати зо святих. Пісня про те, як святі святкували, як Микита і Макар — всі зібралися, прийшов і сам Бог — хазяїн всього господарства. (Виконує. Оплески).

Остання — цехова пісня про Купріяна. Як було колись на Правобережжі України Магдебургське право, то всі робочі люди об'єднувались по цехам. У кожного цеха були свої каса, глова і скарбник. Тут описується, як представники різних цехів зібралися в гості до Купріяна — голови цеху соломорізів. Все йшлося добре; але була у нього мамуня — дуже серйозна людина. Всі на пиру порозхвастувалися, та прийшла мамуня і по своєму до всіх відгукувалася. (Виконує. Оплески).

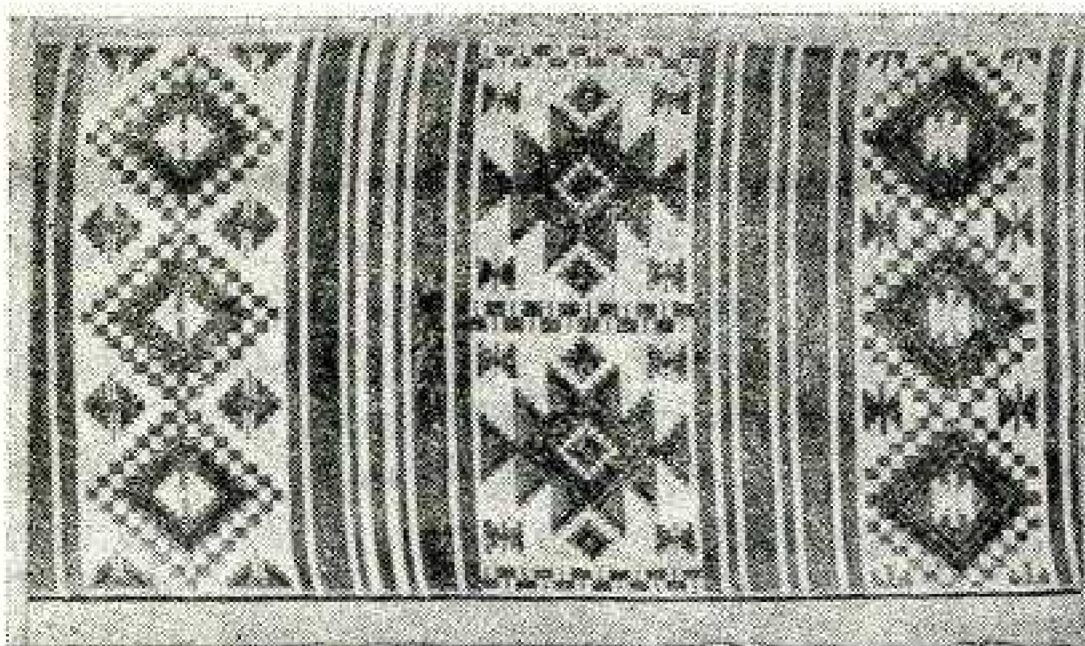
Отже, товариші, я завжди до ваших послуг. Якщо потрібно, я ще можу показати вам пісні, дати мелодії. А поки що на цьому ми і закінчимо. (Оплески, вигуки «Слава братам Ревуцьким»).

Д. М. РЕВУЦЬКИЙ

Київ



Еммануїл Хропко.
Кошовий отаман Іван Сірко. Гравюра.
С. Заваллля Івано-Франківської обл. 1991.



НАРОДНІ ТАЛАНТИ

ГРАНІ ТВОРЧОСТІ ФЕОДОСІЯ ГУМЕНЮКА

Основи творчої особистості Феодосія Максимовича Гуменюка були закладені в 1960-і роки, тоді, коли ще живі були гуманістичні, демократичні хвилі хрущовської «відлиги», які згодом почали згасати в застійному новокультівському брежнєвському болоті. Великою мірою становленню митця сприяла його відірваність від України, щемка й глибока туга за батьківщиною, що було притаманне багатьом його сучасникам, наприклад, Андрієві Антонюку, Євгенові Петренку, Володимирові Макаренку. З 1965-го по 1971 рік Гуменюк навчався в ленінградському Інституті живопису, скульптури та архітектури імені Іллі Рєпіна. (Антонюк з 1962 по 1965 відбував армію у Волгограді, Петренко з 1965 по 1970 навчався у Строганівці в Москві). Ота закинутість до Північної Аврори змусила Феодосія шукати земляків, щоб не бути самотнім у чужих палатах. Добре, що поруч, у Вищому художньо-промисловому училищі імені Віри Мухіної учився товариш Феодосія по Дніпропетровському художньому училищу Володя Макаренко. Згодом стали товаришами Наталя Павленко, Юрко Семаш, Грицько Чернета. Склалося українське товариство, а сходження живописця вимагало визначитися: хто ти? звідки ти? чого прагнеш? Усвідомлення походження (а Феодосій народився в селянській родині 6 вересня 1941 року в селі Рибчинці Уланівського району на Вінниччині) ще не означає автоматичного переходу до української тематики, тим більше — відчуття синівського обов'язку перед батьківщиною. Це прийде згодом, а поки що стали шукати країну в Ленінграді. А її виявилося багато: в бібліотеках видавали (як і в Москві; на Україні — боронь, Боже!..) Михайла Грушевського, Миколу Костомарова, Дмитра Яворницького, Михайла Драгоманова; в Ермітажі й Російському музеї можно було вивчати Лосенка, Левицького, Боровиковського; Феодосій розшукав чумацьку ікону Богоматері на рибині (це як знак долі — вітання рідних Рибчинець); Петербург — місто Веделя, Березовського, Розумовського, Лизогубів, Полуботка, Гоголя, недалеко перебував героїчний Калнишевський. Петербург збудований на козацьких кістках. І ось, мабуть, головне — Академію мистецтв закінчив і став академіком гравюри Тарас Шевченко. Було чим надихнутися. А тут іще на Україні видавали козацькі літописи, призабутих письменників і поетів. Саме в другій половині 60-х з'явилися Микола Зеров, Євген Плужник, Богдан-Ігор Антонич, Олександр Олесь. Автор цих рядків, також навчаючись за межами України, добре пам'ятає, яке приголомшливе враження справили ці поети на всіх молодих українців. Радісне піднесення пережив і Феодосій Гуменюк. А ще ж були гастролі артистів, платівки — українська пісня, українська музика. «Так будувалася платформа — каже Феодосій.— Через пісню, музику, слово, історію — почали пошуки пластичні. Заготовок не мали, базувалися на почутті

національного...» Поїздки на Україну, відвідання виставок і музеїв, ознайомлення з національною архітектурою (спасибі Григорію Логвину, його книжки «З глибин» середини 60-х — один із дороговказів), відкриття, нарешті, творчості бойчукістів, — дали зрозуміти, що відштовхуватися є від чого — мистецтво великокнязівської доби, українське народне мистецтво, ікона і парсуна епохи українського барокко, спроба синтезувати все це Михайлом Бойчуком, з опертям на кращі надбання мистецтва світового... І потім — мусило «спрацювати» занурення у все українське, походження, початкова освіта, мусила заговорити українська душа. І ще: навчання в Ленінграді, самоосвіта широко відкрили очі: весь світ шукає у мистецтві і знаходить, а ми, українці, сидимо. Звичайне людське честолюбство, а потім, і національна гордість дали змогу впізнати побутуючу в українському середовищі страшну заразу: почуття якоїсь другорядності. «Це наша біда. Мене й досі це страшно мучить — говорить Гуменюк.— Треба позбутися цієї хвороби. Від нас залежить, якою буде Україна». Сталінсько-брежнєвські держиморди все зробили, щоб народ не зрозумів своєї висоти, історії, досягнень. Знищити духовність — ось яким було їхнє завдання, і вони в цьому «преуспели».

Українська громада в Ленінграді мала за мету не лише становлення своє як національних митців, але й розпочала діяльність з поширення процесу відродження України.

1971 року Феодосій Гуменюк закінчив навчання і тоді ж створив програмне своє полотно «Вірність Україні». Слідом за іншими дослідниками, вважаючи цей твір своєрідною точкою відліку в мистецтві нашого художника, спробуємо й ми проаналізувати його. Тут Україна представлена не лише в образі молодої жінки, але й як краєвид, де хоч і є темні недобрі хмари, та ж сходить сонце. За сумовитою (чи безсторонньою?) красунею — пишне плодовите дерево, Древо життя України. В ньому також образ України з багатствами її землі, стародавньою історією та культурою, з її величчю. Ця ж велич, величність (у найзвичайнісінькій простоті!) і в образі жінки.

Якщо говорити про образну спадковість в українському мистецтві, то продовження цієї лінії творчого мислення у порівнянні з бойчукістами полягає в тому, що позаяк вони не відхилялися від загальноприйнятої (народом) схеми — збору яблук і стояння родини під яблунею, під Древом життя, то Гуменюк, представляючи спокійну безсторонню владність жінки, «садовить» її за стіл, на якому лежить не ціле, а лише частина яблука. Ніби-то деталь, яка не претендує на особливу роль. Проте не будемо поспішати з висновками.

Це полотно стало етапним у творчості майстра тому, що в ньому не тільки уповні виявилася його принципова позиція стати на шлях розвитку українського митця, на шлях розвитку української мистецької традиції (тут — поєднання професіональної і народної), але й тому, що автор став дозрілим майстром (саме в цьому стильовому напрямку), доскіпливим у доборі деталей в композиції, кожна з яких несе смислове навантаження.

Подивимося на одну з цих деталей: у глибині пейзажу якась дівоча постать тягнеться за біблійним яблуком від змія. Показуючи надрізане яблуко жінки — України, чи не хоче філософ Гуменюк сказати, що половинкою вона вже почастувалася і таким чином ще раз підкреслити її, України, духовну зрілість для подальшого життя і поступу? Золото чи срібло у волоссі цієї жінки — що це — необхідний декоративний елемент чи може ознака страждань — болісні сивини?

Зображення півня в картині — це не тільки символ пробудження: півень проспівав — і сонце сходить — і прокидайтеся, люди! — і пробуджуйся, націє! — але й символ бійцівської суті живого світу. І півень зображений не просто біля постаті жінки, він — у неї на руці, тобто художником запрограмована їхня образна невіддільність.

Багатозначність, полісемантизм властивий усій творчості Гуменюка. Такою ж багатошаровою, глибоко символічною є творчість Андрія

Антонюка, Опанаса Заливахи, Дмитра Стецька, Івана Марчука. Пишучи півня у «Вірності України», Гуменюк на противагу суті свого твору згадував невірність апостола Петра, якому Ісус Христос передрік: «Сьогодні, цієї ось ночі, перше ніж півень заспіває двічі,— відречешся ти тричі від Мене!..»

...Чумаки брали півня з собою в дорогу, він правив їм за годинник.

Дослідники пишуть: в руках у жінки — книжка. Ні! Не так! Дух України, а разом з ним і дух святого письма розлитий і тут. На цій книжці Гуменюк пише: «Тарас Шевченко. Кобзар». Представляючи Україну світові, автор без усіляких натяків прямо говорить: Україна витворила свою власну Книгу Книг. І цією біблією українського народу є «Кобзар».

А тепер спробуємо підсумувати сказане у творі. Живописна майстерність, з якою написане полотно, величність і багатозначність образу українки, долучає твір до високої європейської традиції та в українському «Козакові Мамаї», а вершинно піднялася у портретах Тіціана та в українській парсуні. Таким чином Феодосій Гуменюк, будучи нащадком славних українських митців минулого, вводить Україну в громаду величних і достойних народів Європи. Саме в цьому і полягає визначальне філософське значення «Вірності України».

Прославительські пісні так званій соціалістичній дійсності не приваблювали Гуменюка та його товаришів по мистецтву. Пошуки глибокої мистецької суті вели його до національного, а народність — до ідеї відродження Батьківщини, а звідси все чіткішою ставала головна національна ідея — ідея незалежності, суверенності, державності України. У той же час кожен митець шукає свого місця у сьогоденні, кожному болить його входження у сучасність. Фундуючись на українському народному мистецтві з його своєрідним поєднанням об'єму і площини з нахилом до все більшої площинності, з його суто декоративно-орнаментальним мисленням, із спрощеною сюжетністю, чіткою силуетністю, але й композиційною гармонійністю, узагальненням, типізацією, поняттєвістю, символічністю, високою малярською культурою, Гуменюк був у річищі пошуків свого часу, Перейшовши захоплення великими іспанцями, Сезанном, аналітичним мистецтвом Філонова, пізнавши конструктивістів 20—30 років, здобутки фовістів і сюрреалізму, Феодосій зрозумів, що в кінці XX століття, після тих революцій, які пережило світове мистецтво, послуговуватись лише оком, законами перспективних скорочень, світлотіні і побудови простору, тільки тим, що було відкрите ще в середньовіччі,— уже неможливо. Крім ока є розум — уява може компонувати, як їй заманеться; крім свідомості — є підсвідомість і чи не вона є справжнім «я» особи; в людських генах закодована багатовікова таємнича спадковість (всім поколінням, як в Антонюковому творі, доводиться запитувати: «Вчителю, хто ми?»); можливо, найпотаємніші, найбільш сутісніші наші глибини — у нашому космічному походженні, в трансцендентальних знаннях, в тому, що в нас закладене Вищим Розумом.

У творчості шукаючого Гуменюка з'являлося своє розуміння, своє ставлення до простору, часу і форми. Прийшло відчуття вічності, космічного часу. А абсолютний час і абсолютний простір пов'язувались з ірраціональним образом світу. Отже — «ідеалізм». А це уже явний авангардизм. Вияскравлення ж національної суті згодом назвали «націоналізмом». Спочатку художника вигнали з Ленінграда (Володя Макаренко виїхав до Естонії, а потім — до Франції), а коли «розкусили» в рідному Дніпропетровську,— то і звідти. З 1974 по 1983 зазнав поневірянь, які сьогоднішній, мудрий, він називає «белетристикою» і про які рече: «Я не пам'ятаю зла». Як і Андрій Антонюк, який також був добряче битий. Звідки така «непам'ять»? у Феодосія, певне, від постійної колосальної зайнятості та усвідомлення складності подальшого шляху. А в Андрія — від християнського всепрощення: «Вони не відали, що творили... Ті злигодні — ніби сам Господь

Бог послав мені, випробовуючи. Справжній митець і страждання перетворює на творчість». І обидва художники, мабуть, простили злу ще й від висоти і благородства натур.

Євген Петренко, якому також дісталося, довгий час працював «у шухляду», винайшов свій власний оригінальний абстрактний світ: «Кому потібні повтори?..»

Мистецтвознавці по-різному визначають етапи Гуменюкової творчості. Правдиве в них те, що окремі стильові лінії, дійсно, пронизують її всю, аж до теперішнього часу. Правда, є виняткові серії — «Візантійська» («Трійця», «Христос у пустелі», «Дзвін» та «Жнива» 1981 року) і «Різдво», «Великдень», «Водохреща» 1988 року. Сам художник називає такі періоди розвитку свого мистецтва: 1) романтичний, 2) історичний, 3) «Сорочинський ярмарок», 4) візантійський, 5) знову історичний (на вищому шаблі). Завдання полягає в тому, щоб вказати на видозміни всіх етапів, їх взаємозв'язок, переплетення, відштовхування і полярність. Простежити зростання митця. Обсяг цієї статті та її цільове призначення не дають змоги зайнятися цими питаннями.

Своє завдання ми вбачаємо в тому, щоб, погоджуючись з основними аспектами теорії національної культури Анатолія Пономарьова (дивись «Наука і суспільство», 1991, № 6), на творчості Феодосія Гуменюка простежити систему національних символів, «в яких у концентрованому вигляді виражені гасла, етносоціальні сподівання та національні інтереси». Саме таку систему автор і вважає національною культурою.

На першому, «романтичному» етапі своєї творчості Феодосій Гуменюк брав, як каже, теми поширені, героїв яких усі знають. Система національних символів, за Анатолієм Пономарьовим, пов'язана «із загальним національним піднесенням, спалахом національної самосвідомості». «Вірність України», «Гонта і Залізняк», «Роксолана», «Маруся Чурай», «Козацький натюрморт», «Повернення чумака», «Наші свята», «Світе тихий» (1974, із цитатами поезій Тараса Григоровича Шевченка і з символом самопожертви — птахом, який дітей своїх годує тілом своїм) — у всіх цих творах вбачаємо низку національних символів, які давно об'єднані в систему. Становлення цієї системи відбулося саме у часи загального національного піднесення і спалаху національної самосвідомості. Це і є та національна культура, яка стала фундаментом всесвітнього феномену «український народ». Це наші джерела, наше коріння. Відродження України, як собі мислили Феодосій Гуменюк і його ленінградське товариство, на першому етапі, який поруч із іншими пошириться і в майбуття,— залежатиме від пригадування нацією і новому засвоєнні своїх традицій. Саме ці традиції, саме національна культура найбільше паплюжились і нищились поневолювачами, асиміляторами. У народу відбирали історичну пам'ять, його історію і міфологію. Всі подальші етапи творчості Гуменюка висвітлювали, розширювали пізнання системи національних символів: образи праведних гетьманів, матері-церкви, козацьких могил і козацької слави, козацької любові, обрядів і звичаїв народу, образ рідної землі. Від образу жінки, яка правила за символ України, митець перейшов до багатообразного, всеоб'ємного, всепроникного образу Матері-Вітчизни. А він завжди був українським символом і завжди буде животрепетним, сучасним, а отже завжди сучасним буде мистецтво Феодосія Гуменюка.

Насамкінець хочеться сказати про ті твори художника, які були представлені на його цьогорічній виставці у Києві — «Різдво», «Водохреща», «Великдень» 1988 року, котрі він сам вважає «нахилом в лівий (чи правий?) бік і трохи випадаючими з виставки». Дослідники відзначають поєднання в цих творах живопису абстрактного з фігуративним, з переважанням абстрактних форм. Проте ніхто не завважив, що наприклад, у «Великодні» в центрі зображення читається виразний хрест, в центрі якого — образ великоднього свята, складений із багатьох людських облич, арки храму, підбанного простору. Чотири

овали на раменах хреста, а також центральний овал — еліпс — ніби план храму, і в той же час — як форми писанок. Вся картина уподібнюється до писанки-символу великоднього свята. Оливковий світлий колорит — від ввібраного митцем змалку тепла білих кольорів хати. В «Різдві» — зимова снігова гама, візерунки замерзлої хатньої щибки, коник, півень, архангел, ряжені. І знову ж — в основі композиції — хрест, хрест як символ Ісуса Христа, як символ самопожертви, як символ свята. І, нарешті, найбільш абстрактне полотно — «Водохреща» відзначається тим, що в його центрі чітко прочитується коло, в якому Хрест святий, що повторюється у всіх чотирьох кутах композиції — на всі сторони світу. Мені здається, що в цих творах і сучасності більше, і більше творення, і більше Феодосія Гуменюка ще нерозкритого, того митця, який мусить постати. Того творця, який, крім відображення історії та міфології; епох минулих мусить відобразити себе самого сьогодні, своє життя і складність епохи своєї.

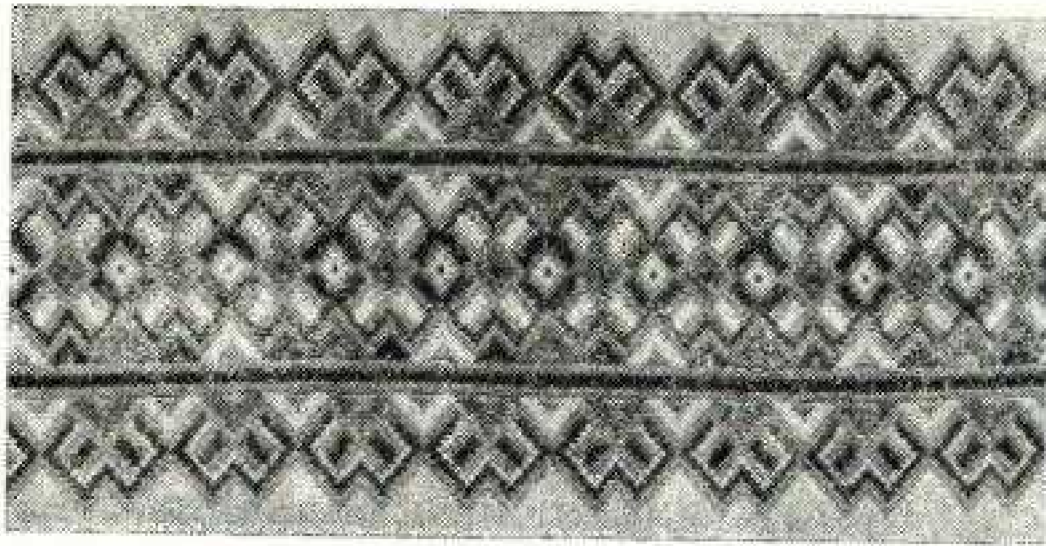
ВОЛОДИМИР ПІДГОРА

Київ



Еммануїл Хропко
Дух Калниша витає. Гравюра.
С. Заваля Івано-Франківської обл. 1991.

ISSN 0130—6936. Нар. творчість та етнографія, 1991, № 5



МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

КОЗАЦЬКИЙ ТАНЕЦЬ В «ЕНЕЇДІ» ІВАНА КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Найвизначнішим твором І. П. Котляревського є безсмертна поема «Енеїда». Тих, хто перечитує її, особливо вражає, як глибоко знав автор звичаї, обряди, побут, страви, одяг, розваги, музику, пісні та танці українського народу кінця XVII початку XIX століть. Тому й називають «Енеїду» поетичною енциклопедією української етнографії. Поема вже давно є об'єктом дослідження. Написано багато праць та статей, в яких аналізуються відображені в ній різні грані побуту, суспільного та мистецького життя України. На жаль, найменше уваги вчені звертали на відомості про народний танець, так яскраво зображений у поемі. А вони, безперечно, дають можливість глибше простежити процеси розвитку, суспільну функцію танцю та особливості розуміння танцювального мистецтва самим автором.

У поемі І. П. Котляревський називає ряд танців, ігор та хороводів; з особливим піднесенням змальовує він танець Енея з Гандзею. Автор відтворює його настільки яскраво і виразно, що можна впевнено говорити не тільки про характер твору, його композиційну побудову, рухи, вбрання, а навіть і про особливості виконання танцюючих. На жаль, І. Котляревський не називає конкретно самого танцю. З цього можна робити два висновки: або назва була всім відома і зрозуміла, або автора стримували якісь інші, можливо, політичні міркування. (Останнє спробуємо обгрунтувати в цій статті).

В 1963 році була надрукована монографія А. І. Гуменюка «Народне хореографічне мистецтво України». В ній він використовує цитати з творів І. П. Котляревського з описами танців, але вважає, що вони мають характер узагальнених спостережень, тільки побіжно торкаються тих чи інших питань народного танцю та служать у творах лише як засіб художньої виразності [1]. Дослідник, очевидно, недооцінив значення художньої української літератури як джерела відомостей з історії танцю.

Хоча І. П. Котляревський порівняно небагато місця приділив цьому виду мистецтва в своїй творчості, але він показав себе напрочуд досвідченим і тонким його знавцем. У поемі «Енеїда» більше десяти згадок про танець. Серед них — сучасні авторові побутові, веснянкові хороводи, ігри, забави, обрядові танці, описи чоловічих та танцювальних жіночих рухів. Описи подані стисло, але достовірно.

Особливо яскраво, як уже згадано, описаний в «Енеїді» танець головного героя. Назву його в творі не подано. Але очевидно, тут йдеться про популярний, мабуть, ще з часів Петра Сагайдачного танець козак. Сформувався він як мистецьке явище в середовищі запорозької вольниці і своєрідно відображає характер людей, які його створили. Становлення та розвиток цього танцю відбувалися, як можна



припустити, на основі майже всіх на той час відомих на Україні танців та їх елементів.

У читача «Енеїди» виникає запитання: який же танець виконували молоді та гарні юнак і юначка, яких з таким захопленням змальовує нам автор? Може, вони танцюють гайдука? Але ж гайдук виключно чоловічий танець і жінки його ніколи не танцювали. Може гоцак? Мабуть, також ні. У цьому танці дуже багато рухів — гайдуки, гоцаки, третяки, вихилясники. Згідно етикету старосвіцьких танців, щоб перетанцювати всі згадані рухи потрібно б було не менше, як чотири рази замовляти музику, а тут все зосереджено в одному танці. Для цього треба було мати, звичайно, і хист, і силу неабияку. Всі ці рухи, що колись були окремими танцями, певно, й були поєднані разом в новому дивному танці козаку. Якщо уважно прочитати авторський словник до поеми «Енеїда», то помітимо, що слова *горлиця, журавель, дудочка* І. П. Котляревський подає без застережень — просто як танці. Слова *гайдук* та *гоцак* він взагалі не називає танцями. Перший означає — танцювати навприсядки, а другий — вистрибувати або (як у ранніх редакціях) вибивати гоцака, додаючи, що гоцак вид танцю). На підставі цього можна зробити припущення, що в кінці XVIII століття слово *гоцак* (гопак) ще не набуло значення окремого танцю, а відомий нам у XVI ст. з поезії та музики танець *гайдук* на кінець XVIII ст. втратив свою первісну визначеність і перейшов з категорії танцю до ряду назв окремих танцювальних рухів. Про популярність танцю гайдук свідчить написана латинською мовою поема «Роксоляна» (1584) польського поета С. Кльоновича, в якій він, зображаючи побут карпатських горців (гуцулів), змалював виконання цього шаленого танцю.

В бібліотеках країн Західної Европи зберігаються рукописні збірники інструментальної музики XVII—XVIII ст., в яких зустрічаються українські танцювальні мелодії. Найчастіше їх називають козаками, козачками, козацькими або гайдуцькими танцями. Ці твори широко відомі на території України з типовою музичною структурою /A+B/+/C+B/. Музикознавці відзначають в них «інтонації українського гопака» [2], або те, що з часом ці козачкові мелодії стануть гопаками [3]. Цікаві матеріали, що стосуються історії українського народного танцю, містить стаття Клауса-Петра Коха, яку переклав та підготував до друку 1979 року О. Правдюк [4]. В ній аналізуються мелодії танців типу козаків з характерною будовою трискладових частин. Така музична форма була відома в країнах Європи у XVII ст., а виникла і сформувалась сто й більше років перед тим.

Повернемось до розгляду «Енеїди». Автор описує народне гуляння. Ось портрет гарної молодої дівчини, що вбралась у святкове вбран-

[1] *Гуменюк А.* Народне хореографічне мистецтво України.— К., 1963.— С. 4.
[2] *Грубер Р. И.* Всеобщая история музыки.— М., 1960.— Ч. 1.— С. 412.
[3] Українська Фортепіанна спадщина, упор. М. Степаненко.— К., 1983.— С. 6.
[4] *Кох Клаус-Петер.* Із спостережень над східнослов'янськими та середньоєвропейськими музично-фольклорними зв'язками у XVI—XIX століттях // Українське музикознавство № 14.— К., 1979.— С. 151.
[5] *Котляревський І. П.* Повне зібрання творів.— К., 1969.— С. 48. (Далі посилання на видання подаємо в тексті, зазначаючи лише сторінку).

ня і прийшла на танці:

В червоній юпочці баєвій,
В запасці гарній фаналевій,
В стьонжках, намисті і ковтках [5].

Далі дізнаємось, яким чином та які рухи повинна виконувати дівчина, щоб вважатись доброю танцюристкою.

Тут танцьовала викрутасом,
І пред Енеєм вихилясом
Під дудку била третяка (48).

Вихилясник, за термінологією В. М. Верховинця, танцювальний рух для парубків і дівчат. Третяк В. М. Верховинець називає ще *вибиванцем* і зауважує, що в українському танці цей рух зустрічається також під назвою — *сучок, тропак* та *дрібушечки.* Колись *тропак* був назвою окремого танцю [6].

Далі поет підводить читача до кульмінаційної сцени танцювання.

Еней і сам так розгулявся
З Дідоною за руки взявся,
Пішов із нею у танець.
Підківки в неї забряжчали,
Жижки од танців задрожали,
Як вибивала гоцака
А пан Еней так розходився,
Що трохи не уередився,
Кружком сідавши гайдука (395).

В такому вигляді були надруковані ці вірші у виданнях поеми в 1798 та 1809 років, але, готуючи її до друку в кінці 30-х років XIX ст., поет переробляє строфу, в якій описаний танець Енея та Дідони. До скочного та швидкого танцю автор до пари Енею ставить не огрядну Дідону, а її молодшу сестру моторну Гандзю. Автор врахував і ту обставину, що танці козаків принципово відрізнялись від знайомих вже дівчатам та парубкам обрядових чи побутових танців. В них виконавці трималисъ за руки, рухаючись по колу, або в лініях, або шеренгами. У корчмі на досвітках або на вулиці хлопці брали дівчат за руки, виводили на кін, де і танцювали в парах, тримаючись за руки або плечі. І. П. Котляревський знав, що коли запрошують на полонез або на краков'як на шляхетських балах, то кавалери подають дамам руки і так танцюють «за руки взявшись». Та автору було не бажано, щоб у читача виникали подібні асоціації. Тому він і змінив написану більш як сорок років тому строфу «з Дідоною за руки взявся» на «пішов із Гандзею в танець». Автор роз'єднав руки танцюючих і тим дав їм можливість вільно рухатись, показуючи свій хист та винахідливість.

Танці козаки не мали сталої композиційної побудови, а виконувалися лише за логікою поступовості та складності в рухах. Починався танець найпростішими кроками і рухами, а закінчувався найдивнішими карколомними стрибками та вибриками, гопаками, тропаками, гайдуками з різноманітними приспівками, які повинні були додавати охоти до танцю та звеселяти самих виконавців, а часом і здивованих та захоплених спостерігачів.

Польський етнограф першої половини XIX століття Л. Голембйовський залишив цікавий опис танцю козак [7]. Починався він повільно «двома особами, які стоять одна напроти одної. Так і танцюють, змагаючись. Роблять найтрудніші фігури і підскоки, млинки і присюди. Як жили самотні без суспільства, без жінок, на своїх островах на Січі, так і в танці їх багато сили та вправності, перед якими тільки і схиляли вони свої голови, бо козаками ставали тільки найкращі, а коли танець на селах почали танцювати дівчата, то вони відповідали на різні викрутаси танцюючого чоловіка тим же, але скромно, наскільки їм честь дівоча дозволяла. Таким чином дівчина надала цьому танцю поважність, елегантність та грацію — все, чого не вистачає силі» [7]. Най-

[6] *Верховинець В. М.* Теорія українського народного танцю.— К., 1969.— С. 41, 64.
[7] *Gołębiowski L.* Gry i zabawy roznych stanów.— Warszawa.— С. 325.

більшою популярністю користуються, як зауважує Л. Голембйовський, на Поділлі (Брацлавщині), Київщині, Волині саме козаки.

Інший польський фольклорист-етнограф А. Новосельський вважає, що на Україні найбільш поширений та популярний танець козак. Він є найвищим досягненням української народної хореографії — пристрасний, запальний, шалений до забуття і лише згадує про танці тропак, чеберячку, гопак, дрібушечки[8]. Польські етнографи та письменники розповідають, що танець козак завжди виконували на шляхетських балах в XVII та XVIII століттях. На початку XIX ст. козак найчастіше танцювали чумаки, бо серед них найбільше збереглися традиції, подібність умов життя та козаче молодецтво.

Танець козак як символ волі та вільного козацтва особливу популярність здобув під час визвольної війни 1648—1654 рр., поширився серед селянської та міщанської молоді, був популярним у братствах та парубоцких громадах. Там він зберігав свій характер і войовничий запал. Як писав О. І. Дей, — цей танець «тренував витримку молоді, гартував її гнучкість та розвивав запаси сили для праці і бою»[9]. Він увібрав в себе кращі здобутки української народної хореографії. В ньому «розчинилося» багато старовинних танців — гайдук, тропак, голубець.

В останній редакції сцена танцювання Енея з Гандзею після змін набула сучасного звучання:

Еней і сам так розходився
Як на аркані жеребець,
Що трохи не вередився,
Пішовши з Гандзею в танець.
В обох підковки забряжчали,
Жижки од танців задрижали,
Вистрибовавши гопака.
Еней матню в кулак прибравши
І не до соли примовлявши,
Садив крутенько гайдука (48)[10]

І. П. Котляревський в «Енеїді» описує танці в різних побутових умовах, з різним складом учасників . Від умов змінюється і репертуар самих танців та забав. На багатолюдних гуляннях, де присутні люди різних поколінь, найчастіше танцюють гайдука, горлицю, козака, метелицю. В іншому випадку автор описує забаву в хаті (це можуть бути вечорниці), де зібрались хлопці, дівчата та молодиці. Тут і стосунки поміж собою більш інтимні. Якщо на людях взаємини молоді відповідали народному поняттю «гуртування», то під час забави в хаті молодь більш відкрито висловлює своє ставлення до певної особи, до своєї пари. Граючи «у панаса», одному з учасників зав'язують очі і він ловить собі пару. Дівчата водять ліричні веснянкові хороводи та знову грають з хлопцями в *горюдуба* (гори дуб). Тепер уже хлопці ловлять дівчат. Дуже поважала молодь танець дудочку, якого танцюють доти, аж поки добре не нагріються. Дуже популярним був також танець журавель, опис якого нам залишив польський етнограф Жегота Паулі. Належить він до весільного обряду і починають його танцювати гості в той час, як молодих відправляють до комори. Всі стають у коло, беруться за руки і так ходять колом, притупуючи та піднімаючи високо ноги і співають:

Та внадився журавель
Та внадився журавель
Та до наших конопель
Таки таки журавель
Таки таки чубатий,
Таки таки носатий.

Останню сцену з танцями І. П. Котляревський описує під час так званих «пекельних вечорниць», коли Еней ходив на побачення з своїм

[8] *Nowosielski A.* Lud ukrain'ski, 1857.— T. II.
[9] Танцювальні пісні.— К., 1970.— С. 12.
[10] «Не до соли...» Вислів взято з народного оповідання. «Послав батько сина купити соли. Купив хлопець сіль і в нього лишився ще шаг грошей. Дорогою зайшов він в шинок, де танцювали. Заплатив музикам шага та й наказав собі грати. Розтанцювався так, що аж сіль сиплеться з-за поли. Люди кажуть: — Сіль сиплеться, а танцюрист так розійшовся, махнув рукою та й відповів: — Тепер мені не до соли, коли грають на басолі!» // *Чубанський П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край.— Т. II.— СПб., 1872.— С. 678.

батьком Анхізом до пекла. Насправді то описані поетом вечорниці, коли хлопці добре напідпитку почали «дуріти».

Палили клоччя, ворожили
По спині лещатами били,
Загадовали загадок
. . . .
Скакали по полу вегері,
В тісної баби по лавках... (с. 52).

Цікавою у цих вечорницях є згадка про старовинний обрядовий весільний танець *вегера*. Танцюють його гості, як і журавля, в той час, як принесуть сорочку молодої з комори, в разі якщо вона не завинила перед молодим та своїми родичами. З такої нагоди починають скакати по лавках, полу та столі. Та ще б'ють горшки, колотять у сковороди, галасують [11]. В інших місцях поеми автор, описуючи святкові дні, згадує про валки людей з музиками, співи школярів по-під вікнами як на святки та танці циган. І навіть на Олімпі

Богиня з радіщ танцювала,
А Зевс метелицю свистав... (23).

Творчість І. П. Котляревського тісно пов'язана з усною народною творчістю, вертепним дійством та бурлескними і сатиричними віршами тих часів. В ряді народних віршів, як і в «Енеїді», знаходимо описи гулянок і танців, які нагадують рядки з «Енеїди» І. Котляревського.

І увесь тут,
Загудів люд,
Мов літом ті бджоли:
Беруть жінок,
Ведуть в танок,
Затикавши поли.
Ті бичка,
Ті козачка,
Ті горлиці скачуть... [11]

У наведеному вірші на різдво Христове конкретно вказані танці — *бичок, козачок* та *горлиця*. Назва танцю гопак не зустрічається, а вираз — «бити гопака», «вдарити гопака», «витинати гопаки» зустрічається часто і вказує його функцію окремого руху в танці.

Старики всі сіли в круг,
Посідавши розмовляли,
Дещо, бач, про старину,
В Січі як колись гуляли;
. . . .
Хлопці, дівки аж раділи,
Що гулять приходить час.
Тут Давид гуслі підстроїв,
Козацької як дернув!
Так уже ніхто не встояв,
І неживий би вскакнув!
. . . .
А за ним і другі встали,
Всяк пару собі прибрав,
Ставши в танець, та й прохали,
Щоб запорозькую грав.
. . . .
Перше навприсядки брали,
Потім били трепака,
А дівчата забивали
Підківками гоцака [12].

Як бачимо, тут зображено козацький танець в селянському або міщанському середовищі і сам настрій стариків і молоді вказує на соціальну суть танцю козак, його патріотично-виховну функцію, збудження колективного почуття національної гідності, оптимізму. В цьому «запорозькому» танці виконувались всі відомі нам з поеми «Енеїда» рухи: *присядки* (гайдуки), *тропаки* (третяки), *гопаки* (гоцаки), *голубці* та ін. В довгому вбранні незручно було танцювати навприсядки і тому парубки підтикували поли за пояси і так танцювали. Вірші «Всяк пару собі прибрав, ставши в танець...» можна розуміти, що в час створення вірша уже були варіанти запорозького або козацького танцю для побутового виконання парами та масового танцювання великої кількості пар. Але ця проблема для окремого дослідження.

Наведемо ще один приклад з народнопісенної творчості — танцювальну пісню козак. Окремі куплети її могли виконуватись як короткі приспівки до танцю тієї ж назви. Вперше надрукував її Вацлав За-

[11] Фольклорні записи Марка Вовчка та Панаса Марковича.— К., 1983.— С. 138.
[12] Давній український гумор сатира.— К., 1959.— С. 225.

леський в 1833 році у Львові. Пізніше М. І. Костомаров використав її в своїй дисертації «Об историческом значении русской народной жизни». Аналізуючи текст цієї пісні, він характеризує козацьке товариство як соціальне явище в історії України XVI—XVIII ст. В 1878 році Я. Ф. Головацький у своїх збірниках народних пісень Галицької та Угорської Русі надрукував кілька варіантів цієї пісні. Шкода, що не знайшлося для неї місця в книжці «Танцювальних пісень» з серії «Українська народна творчість», виданої АН УРСР в 1970 році. Там головне місце посідають пісні та танцювальні мелодії метелиць, гопаків, козачків, коломийок, мазурів вальсів та інших танців, а історичного танцю козака — нема. Немає й пісень, що його характеризують. Наведемо слова цієї популярної пісні, де є відомості про танець.

Гей, я козак з України,
Козак з роду, козак з мини!
Нігди в житю не заплачу
Гучу, кричу, граю, скачу!

Трястя тому, що ся бідить,
Що єно над грішми сидить!
Не з розкоши, тільки з біди,
Тну голубця, йду в присіди.

Отак у нас чабарашки,
Хоч по під стіл, то все рачки,
То на пальцях, то в присіди
То до корчми то в сусіди.

Гуляй, гуляй, козаченьку,
Гуляй разом з нами.
То в тропака, то в присюди
Викидай ногами.

Нехай знають, що гуляють
З молодцями козаки,
І гуляють і співають
Витикають гопаки.

Нема танцю над козака,
Бо то великий гуляка,
Туди сюди вискакує,
А ногами викидує [13].

Ця пісня, на думку Івана Франка, не козацького походження. Створена вона у XVIII сторіччі в середовищі панщизняних селян, які мріють про волю і рисами характеру та поведінки намагаються наслідувати козацтво. Один з куплетів пісні розповідає:

Бодай наше побережжя!
Хоч нагайка плечі зріже,
Козак на то не заплаче
Гукне, крикне, грає, скаче.

У словах пісні знову зустрічаємо вже знайомі нам рухи козацьких танців, а серед них і гопаки.

Яскраві картини козацьких танців залишили нам письменники XIX століття. Ці описи не є витворами вільної фантазії. В них здебільшого правдиво розкрито характер, особливості комопозиції танців. В цих описах відобразилися і особисті спостереження над сучасними авторам танцями і певний вплив досліджень народного танцю. Пригадаймо, наприклад, як змалював танці запорожців М. В. Гоголь в той час, коли Тарас Бульба з своїми синами приїхав на Січ. «...Четверо старих виробляли досить дрібно своїми ногами, кидалися, як вихор, вбік, мало не на голову музикам, і раптом, присівши, неслися навприсядки й били круто і міцно своїми срібними підковами твердо вбиту землю. Земля глухо гула на всю околицю, і в повітрі далеко лунали гопаки й тропаки... Та один жвавіше від усіх вигукував і летів слідом за іншими в танці. ...І не можна було бачити без внутрішнього зворушення, як усе вибивало танець, найвільніший, найнесамовитіший, який тільки бачив коли-небудь світ, і який, за його могутніми творцями названо козачком» [14].

В статті «Про малоросійські пісні» М. В. Гоголь дав характеристику українській народній музиці. Сприймав він її передусім у зорових образах. «...У вихорі, у забутті — пише автор — коли душа дзвенить... руки вільно розпростерті і дикі хвилі веселощів несуть його далеко від усього». В інших випадках «...вона легка, граціозна, ледве

[13] *Головацький Я. Ф.* Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Головацким.— И. Ш.— С. 622—623.
[14] *Гоголь М. В.* Твори в трьох томах.— К., 1952.— Т. 1.— С. 315, 316.

тільки торкається землі і, здається, пустує, грається звуками. Іноді її звуки набирають мужнього характеру, стають сильними, могутніми, міцними; стопи важко б'ють в землю, і, здається, начебто під них можна танцювати самого тільки гопака. Іноді ж звуки (...) стають надзвичайно вільними, широкими, змахи гігантськими, силкуючись охопити безмір простору і вслухаючись в них, танцюрист почуває себе велетнем: душа його і вся істота росте, розширяється безмежно. Він відривається раптом від землі, щоб сильніше вдарити в неї блискучими підковами і знятися знову угору» [15].

В описах М. В. Гоголя зустрічаємо декілька видів танцювання. Це танець-соло козака, який грає на бандурі «потягуючи люльку та приспівуючи, з чаркою на голові пуститься старичина навприсядки» [16]. Зустрічаємо танцюючих молодиць та дівчат, які дрібненько перебирають ногами пристукуючи залізними підковами танцюючи горлицю, або вибиваючи гопака. Коли збирається два або більше танцюристів, то це вже почалися шалені змагання. Музичну форму письменник уявляв дво-, а може і тричастковою. Ця форма танцю складалась з першої частини широкої кантиленної, повільної. Друга — сильна, динамічна, а третя швидка або дуже швидка.

Найкращі музичні твори до козаків (а нинішніх гопаків) написані, на наш погляд, М. В. Лисенком та С. А. Гулаком-Артемовським. В них найбільш правдиво переданий характер танцю. Автор опери «Запорожець за Дунаєм», та вокально-хореографічного дивертисменту «Українське весілля», Гулак-Артемовський у своїх творах подав близько десятка танцювальних номерів. Жодного з своїх музичних танцювальних творів автор не назвав гопаком. В «Українському весіллі» він називає танці першими словами пісні, що вже за часів І. П. Котляревського було традицією. Це назви — «Нуте швидко...», «Била жінка мужика...», «Ой за гаєм, гаєм...» — всі вони козачкового характеру [17]. В опері «Запорожець за Дунаєм» зустрічаємо назви «Український танець», два козаки (чорноморський та запорозький) і один козачок, про який автор книги Л. Кауфман нагадує читачеві, що це вже «справжній гопак», хоч композитор і назвав його козачком [18].

Доречно тут пригадати зауваження М. В. Лисенка, що стосуються цього ж питання. Він протягом багатьох років збирав і досліджував народну танцювальну музику, добре її знав. Ним написані блискучі авторські композиції козаків, метелиць та інших танців. Звертаючись з листом до О. Нижанківського в 1991 році він висловлює цікаві міркування про їх танцювальну структуру [19]. На його погляд, — на Україні головні танці з парною ритмикою—козак (в дужках додано — гопак), а в Галичині — коломийка [19].

М. Л. Кропивницький також мав свою думку стосовно особливостей гопака, який в кінці XIX століття користувався значним успіхом у виставах українського професіонального театру. Драматург любив і знав народне танцювальне мистецтво та сприяв його популяризації в своїх драматичних виставах [20]. У драмі «Дай серцю волю, заведе в неволю» створив образ Івана Непокритого і в ньому втілив найкращі риси українського трудового народу — чесність, відданість, людяність, працьовитість, потяг до кращого майбутнього і разом з тим козацьку любов до танцю. Як ніхто інший з письменників того часу, він знав, що обмеження, які царська влада чинила розвитку української культури, зумовлювали явища, коли в репертуар українських театральних труп потрапляв псевдонародний танець. У зв'язку з цим М. Л. Кропивницький в листі до депутата Державної думи І. Шрага жалівся. «Невже ж і надалі мусимо писати тільки про кохання та запивати його

[15] *Гоголь М. В.* Твори в трьох томах.— К., 1952.— Т. III.— С. 398, 399.
[16] *Гоголь М. В.* Собрание сочинений в 6 томах.— М., 1952.— Т. 1.— С. 49.
[17] *Кауфман Л.* Гулак-Артемовський.— К., 1962.— С. 54.
[18] *Там же.*— С. 110.
[19] *Лисенко М. В.* Листи.— К., 1964.— С. 192.
[20] *Кропивницький М.* Твори в 6 томах.— Т. II.— С. 476.

горілкою, заспівувати піснями, пританцьовуючи гопаком?»[21]. Вираз «пританцьовуючи гопаком» драматург вживає з почуттям образи. Цей факт свідчить про оцінку драматургом ставлення царської влади до всього, що виражає сутність українського народу — його історії, мови, культури. Остракізмові підпадав і героїчний танець козак. Все, що нагадувало про державність, волю народу, героїчні моменти його історії — підлягало забороні.

Політичні умови на Україні під час написання І. П. Котляревським своєї поеми були не кращими. Як відомо, Катерина померла в 1796 році, а за два десятиліття до того вона видала наказ про скасування Запорозької Січі. В ньому вірнопідданим повідомлялось, що «Сечь Запорожская в конец уже разрушена, со истреблением на будущее время и самого названия Запорожских козаков» і, «что нет теперь более Сечи Запорожской... и козаков сего имени»[22]. Створюючи «Енеїду», І. Котляревський формально не переступає заборони наказу. Він нікого не називає козаком запорозьким, хоч читач, знає, що саме про них ідеться в поемі. Очевидно, з цієї причини і уособлення козака в мистецькій формі-танці автор теж не вживав. Лише на самому початку поеми зустрічаємось з порівнянням Енея — моторного парубка з козаком. Є також ще одна згадка про те, як Венера «Поїхала в своїм ридвані... з трьома назаді козаками, але це не ті козаки, про яких згадується в наказі, не запорожці. Лише один раз І. П. Котляревський з жалем розповідає про «троянців», що пливуть на човнах, поклавши весла, палять люльки та співають пісень «козацьких, гарних, запорозьких», згадують в них про Сагайдачного, Січ, шведчину.., але то вже лише старі пісні та спогади про давно минуле.

Розглянуті в цій статті питання про козацький танець в поемі І. Котляревського виходить за межі названої теми. Помітне місце в ній відводиться ствердженню того, що гопак походить і є певною модифікацією його історичного попередника — танцю козак. Процес переродження героїчного танцю почався ще за часів, коли його почали танцювати жінки, сільське та міське парубоцтво. Значною мірою на процес переродження танцю вплинув і український професіональний та аматорський театр, що брав взірці з оперно-балетних форм танцю і тим змінював його первинну образність. Значну роль у цьому процесі відіграло ставлення держави до безжально знищеного козацтва як соціального прошарку. Уряд вороже ставився до самої назви козак. Можливо, з тих часів і починає поширюватись назва танцю козачок. Здрібніла форма не лякала державних любителів хореографічного мистецтва. Відомий афоризм Катерини II, в якому вона висловила своє розуміння виховного значення танцювального мистецтва: «Народ, який танцює, — не думає»[23].

Досліджуючи свідчення етнографів, пісні, народні вірші, описи танцю козак в творчості письменників та композиторів, автор статті прийшов до висновку, що І. П. Котляревський відобразив в сцені танцювання Енея та Гандзі танець козак, а не гопак, як досі стверджували деякі мистецтвознавці. Свідчення про танець в поемі «Енеїда» достовірні і в багатьох деталях збігаються з описами козацького танцю фольклорних джерелах — піснях та віршах-ораціях XVIII ст. Використовував їх поет не лише як засіб художньої виразності в поетичному творі, а й як живий правдивий образ, без якого змалювання життя не було б повнокровним. Всі ці свідчення є важливим джерелом пізнання життя українського народу та багатства його культури.

ВАДИМ КУПЛЕННИК

Київ

[21] *Кропивницький М.* Твори в 6 томах, т. VI.— С. 511.
[22] Цит. за публікацією в журн. «Пам'ятки України», 1989, № 4.— С. 2—3.
[23] *Йосипенко М.* Марко Лукич Кропивницький.— К., 1958.— С. 185.



ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

УКРАЇНСЬКА ЕТНОГРАФІЧНА ТЕМА У ФІЛОКАРТІЇ ПОЛЬСЬКОГО МАЛЯРСТВА

Польські художники багато і плідно працювали над українською етнографічною тематикою. Де ж можна побачити їхні твори? Адже багато з них загублено або знищено часом, інші містяться в недосяжних музеях чи приватних збірках.

І тут у нагоді стає філокартія. Поштові ілюстровані листівки зберегли репродукції згаданих мистецьких творів. Значні їх тиражі протистояли всепоглинаючому плинові часу. Важливо зазначити, що на листівках відображалися найбільш талановиті твори — інакше вони не знайшли б масового збуту.

В авторській колекції на тему україніки, що зібрані у повоєнний час, є великий розділ на кілька сот листівок, де відтворено роботи польських художників про Україну з кінця минулого століття і до нашого часу. Серед них багато видань з етнографічними сюжетами.

У той час видавництва художніх листівок діяли у багатьох містах України й Польщі. В перші два десятиліття XX ст. основним центром був Краків, що охоплював більше десятка видавництв, що друкували серед інших і листівки на українську етнографічну тематику. В 1910—20 рр. подібні були у Варшаві, Лодзі, Велічці та інших містах, а в першій третині нашого століття більше десяти польських і українських видавництв діяли у Львові, Перемишлі, Станіславі. Особливо продуктивним з даної тематики було видавництво Г. Р. Гануляка «Русалка» у Львові. Відомі видання листівок на дану тематику В. Вінарського з Кам'янця-Подільського, Я. Гавінської в Києві, С. Гальберга з Бучачі тощо.

Якщо систематизувати і вивчити вказану продукцію, то з'ясується більш-менш повна картина української етнографічної теми в новому польському малярстві. Але перш ніж перейти до робіт конкретних художників необхідно визначити загальні сюжетні напрямки в творчості польських митців, чиї твори репродуковані на листівках.

У дореволюційний період багато польських художників проживало на українських землях, вони мали змогу бачити і вивчати працю, побут, звичаї, загалом усе що стосувалося життя і діяльності народу. Тому на їхніх картинах, зображено типи українців, види міст і сіл, окремих будівель, інтер'єри житла, архітектурні споруди, а також робітників і селян, їхні свята, розваги, звичаї, побутові жанрові сцени тощо. Саме цим пояснюється та обставина, що творчий доробок польських художників з даної етнографічної тематики є важливою складовою частиною образотворчої енциклопедії українського народу. Вона



Ю. Макаревич.
Лірник Захар Головатий.
З листівки 1909 р.

складається з творів українських, російських, польських та інших художників, які розкривали у своїй творчості українську етнографічну тему. Розглянемо в цьому плані творчість польських митців, що знайшла відображення у філокартії.

Великий доробок на українську етнографічну тему в XIX ст. залишив визначний польський художник Ю. Коссак (1824—1899). Його твори широко репродуктовані на старих поштових листівках, виданих на початку нашого століття. Це батальні сцени «Смерть Стефана Потоцького під Жовтими Водами», «Микола Гнівош рятує Яна Казиміра під Зборовим», «Похід Хмельницького з Тугай Беєм» (видання Союзу малярів польських — далі СМП у Кракові). Зображав він і типи українських парубків та дівчат: «Зустріч» (вид. «Вісла»), «На степу», ілюстрації до трилогії Генрика Сенкевича «Огнем і мечем». Епічні полотна Ю. Коссака з української історії передають напругу і масштаби битв шляхетських військ з косаками. Етнографічне навантаження сцен велике: митець точно передає одяг, зброю, атрибутику тих далеких часів.

До старшого покоління польських митців належить В. Прушковський (1846—1896), твори якого також відображено на листівках, як, наприклад, «Русалки» (вид. Чернецького, Велічка, 1911). На тлі густих зелених очеретів і розлогої верби (типова картина Дніпрових плавнів) три дівчини-русалки водять танок навколо залоскотанного парубка. Митець органічно вписує в квітучу українську природу вродливих дівчат, вбраних у національний народний одяг.

Велику увагу українській етнографічній тематиці приділив видатний польський баталіст Ю. Брандт (1841—1915). На старих дореволюційних листівках репродуковано ряд його творів із зображенням типів козаків, жіночих образів, військових козацьких сцен: «Козаки в поході», «Козак на чатах», «По звитязі», «Танок козаків», «Веселий табір» (СМП) тощо. Цікаві сучасні видання листівок — «Спіймання татарина на аркан» (вид. Познанського музею, 1950 року) та «Приборкання степового коня» (вид. «Мистецтво», 1975). Нещодавно в Польщі видано комплект листівок Ю. Брандта, серед яких кілька з українськими сюжетами. Окремо стоїть листівка за його твором «З обов'язку служби» — православний священник об'їздить свою парафію. Пара коней вивозить з селянського двору сани, на яких, крім хлопця-візника, сидить піп, що виїхав на «хавтури». До саней припнуті ліжки під «здобич» та клітки під домашню птицю. На передньому плані ворони-посмітюхи.

До польських художників, твори яких широко розкривали українську тему і завдяки випуску листівок мали масове поширення в старій Польщі та Галичині, належали А. Сеткович, Ф. Аксентович, Ю. Макаревич, С. Обст, В. Крицінський та ін. Твори А. Сетковича мали дуже широкий діапазон. В його доробку знаходимо відображені на поштових листівках, найрізноманітніші об'єкти: козаків, дівчат, типи літніх гуцулів і гуцулок, церковні відправи, гуцульський одяг, українські орнаменти на килимах і крашанках тощо. В нього є полотна на істо-

ричну тематику, зокрема, на листівках відбито сцену «Хмельницький рід Збаражем» (вид. «Полонія», 1926) або «Апофеоз Т. Г. Шевченка» («Поштувка», 1912). В українських творах художника відчувається талант доброго рисувальника побуту, а також інтерес і симпатія в зображенні представників народу. Тому в історії польсько-українських культурних зв'язків А. Сетковичу належить чітко окреслене місце.

Велику галерею жіночих типів галичанок відтворює в своїх роботах, репродукованих на листівках, Т. Аксентович. Митець талановито передає їхню психологію. Жіночі портрети митець використовує в своїй великій картині «Свято Йордану» (видання Краєвого Червоного хреста, Львів, 1927). У творі «Коломийка» Т. Аксентович зображує запальний народний танок біля гуцульської хати (ИЗОГИЗ, М., 1959).



Ю. Крицінський. За кужелем. З листівки 1910 р.

Велику кількість листівок було видано з творів Ю. Макаревича (1854—1936), на яких типи українців-галичан, переважно в зимовому одязі із свічками і збанками, мабуть, зафіксованих під час різдвяних відправ. Значний інтерес становить картина «Лірник», репродукована на листівці (вид. Й. Чернецького, Величка, 1909). На ній зображено лірника Захара Головатого з Мостів, про якого подав відомості О. Федорук у своїй статті про українських співців у польському малярстві (НТЕ, № 5, 1971). На листівці зображений високий худорлявий дід з довгою білою бородою, у білій свитині й чоботях з лірою через плече і довгим костуром у правиці. Цей твір Ю. Макаревича потрапив у якийсь музей в Чікаго і нині лише листівка може дати уявлення про цей рідкісний твір.

Значна кількість поштових карток репродукує твори на гуцульську тематику польського художника С. Обста (вид. Русалка, Львів, 1910—20 рр.). Це переважно акварели, на яких відтворені подорожні гуцули на гірських дорогах у яскравому народному одязі. Ці твори знайомили польську і українську громадськість з типажами гірських українців, передаючи географічні та етнографічні особливості українських Карпат.

Часто трапляються на листівках репродукції творів В. Крицінського-першого — вчителя видатного українського художника Я. Пстрака: «За кужелем», «Напровесні», портрети українських дівчат, народний український орнамент в серії «З мотивів людових» (вид. Зігмунда Грунди, Львів, 1910 рр.).

В іншому видавництві (Й. Чернецького, Величка, 1910) побачила світ листівка з поетичного твору А. Піотровського (1853-1921) «Весна в горах». На тлі гір і хмар на полонині, з-під уламків каменю, пробивається перша ніжнозелена травичка. На ній напівлежить, спершись на лікоть, гуцульська дівчина, яка уважно слухає легіня, що сидить поруч. Картина сповнена радісного чекання кохання і розквіту природи. На іншій картці репродуковано роботу А. Піотровського «Побачення», де зображено зустріч закоханих біля традиційної криниці (вид. Чернецького, Величка, 1918).

На фотолистівці з твору З. Айдукевича «Напад на хутір» бачимо палаючу оселю, на передньому плані скачуть двоє коней і на одному з них хижак-татарин поперек сідла тримає напівроздягнену дівчину-бранку. В картині більше екзотики, ніж глибокого внутрішнього відчуття.

Близькі за тематикою і листівки з творів художника С. Ольшевського «Ранок в степу» та «Вечір в степу» (СМП, Краків, 1920-ті). В зображенні багато повітря, добре відчувається широчінь і неосяжність степу, але через це все дещо проглядає декоративність.

Найбільше листівок, можливо, понад сотню назв, залишилося з творів Е. Вжеща (1853-1917), який жив у Києві та підписував свої праці прізвищем у латинській транскрипції. Поштові картки з його творів виходили в багатьох дореволюційних і сучасних видавництвах у різних країнах, часто серіями по 10-20 листівок. Такі серії до першої світової війни випускалися видавництвами «Рассвет» у Києві, акціонерним Гранберга у Стокгольмі, Ленца і Рудольфа в Ризі, в Німеччині — «Пелуба», в Кракові — «Галереєю польською», у Варшаві-Лодзі видавалися А. Островським і друкувалися в Парижі І. Лапіним.

Листівки з творів Е. Вжеща у 30-ті роки випустила Всесоюзна філателістична асоціація, Контрагенство друку і видавництво «Огонек» у Москві. А нещодавно листівка з твору Е. Вжеща «Після дощу» була видрукована в Києві («Мистецтво», 1983). Митець зображав сільські пейзажі з селянськими хатами, рясними квітами-рожами, бузком, маками тощо. Художник зажив популярності в багатьох країнах, що пояснюється веселковим яскраво-барвистим колоритом його творів, що одразу впадає в око глядача. Його краєвиди з Київщини і Полтавщини радують, створюють святковий настрій. І хоч Е. Вжещ по суті художник описовий і декоративний, але в кращому розумінні цих слів. Важливо те, що репродукційні листівки Е. Вжеща мають етнографічне навантаження, яке багато в чому вже стало ретроспективним. На цих картках бачимо народну архітектуру — різні типи сільських хат Київщини і Полтавщини, види водяних млинів, вітряків, а також пасік з вуликами-дуплянками тощо.

Фотолистівка з твору С. Грохольського «Заговір» передає інтер'єр гуцульської хати, де над ліжком з хворим чаклує стара баба. У вогні світильника горить якесь зілля, постать знахарки кидає на стіни густі чорні тіні, в розпачі біля хворого стоїть молодиця, за нею в острасі ховається мале хлоп'я. Картина сповнена безнадії.

До місцевих видань належить серія листівок, видана в Бучачі (Тернопільщина) С. Гальбергом, з акварелей В. Сечковської до Шевченкової «Тополі», що вона виконала в 1902 році. На них зображено типи українських жінок, хати, краєвиди в сюжетних лініях балади. Це вдало популяризувало творчість великого українського поета. Серію листівок можна вважати однією з перших, на якій була відображена шевченківська тематика в творах польських художників.

У зазначеному плані надзвичайно цікава серія з трьох фотолистівок, випущена в Кам'янці-Подільському з нагоди 50 роковин з дня смерті Т. Г. Шевченка. На картках даються різні монтажі з портрета великого Кобзаря, горельєфа місцевої фортеці, натуральних кобзи і ліри тощо. У лавровому вінку фігурна табличка з написом польською мовою «Співцеві України Тарасові Шевченку від поляків Кам'янця», поряд з портретом на гіпсовій відливі рядки з поеми «Єретик»:

...А я тихо
Богу помолюся,
Щоб усі слов'яни стали
Добрими братами
І синами сонця правди.

Як засвідчують написи на картках, портрет Кобзаря було виготовлено Леоном Раковським.

Не менш цікаву серію з видами Заліщиків на Тернопільщині залишив художник В. Шульц. Він талановито відтворив етнографічні будівлі: стару дерев'яну церкву і дзвіницю в Добровлянах, міську дерев'яну архітектуру та ринок з типами місцевих селян тощо. Видання були якісно виготовлені в 30-х роках видавництвом «Рух». Серія знайомила з далеким куточком Поділля і на сьогодні вона становить певну етнографічну цінність.

Викликають інтерес листівки з творів А. Стахієвича «Обжинки» та «Ксена» — портрет дівчини-гуцулки, а також листівки з творів В. Бетлея «З вертепом», «Всеношна» та інші (СМП, Краків, 1910).

На поштових картках відтворено багато робіт з української етнографічної тематики польських художників. Зокрема, С. Батовського «Гопак» (вид. «Стелла», 1912) і «Гуцул» (Грунда, Львів, 1920-ті), М. Модеста «Молода українка» («Поштувка», 1911), В. Сверцінського «Українка» («Поштувка», 1910), Г. Уцембло «Поліські дівчата» («Галерея польська», 1911), Дебського «Карпатські верховинці» (Грунда, Львів, 1910-ті), Л. Вичулковського «Оранка на Україні» (Чернецький, Величка, 1910-ті), А. Гавровича — зображував козаків, В. Яроцького «Водосвяття на Гуцульщині» (Чернецький, Величка, 1912) та «Гуцулка» (Краєве агентство, Варшава, 1983) та багато інших.

З усіх згаданих художників, роботи яких репродукувалися на листівках, лише один В. Шульц творив після першої світової війни. Варшавський мистецтвознавець К. Кузик у своїх дослідженнях зазначав, що після війни тільки один раз українська тематика помітно позначилася в творчості польського художника В. Вонсовича, який 1923 року у ряді творів відобразив гуцульський побут («Український календар, 1966»).

Філокартія свідчить, що польські художники ще й до другої світової війни зверталися до української тематики, хоча і не так часто як у попередній період. Так, у 1926 році художник Ф. Вигржевальський виконав ряд творів, на яких було зображено типи західноукраїнського населення і працю українських селян. Ці роботи репродуковані на листівках, що рекламували хімічні добрива Себниківського заводу біля Дрогобича (вид. Спілки акційної експлуатації солей потасових, Львів, 1926).

У 1930 році у Варшаві накладом мистецького видавництва художньої пластики вийшла в світ серія чорно-білих поштових карток з циклу «Гуцульщина» художника Р. Церіха із зображенням праці гуцулів, хат і їхніх інтер'єрів.

1938 року Львівська акційна спілка книгарні «Атлас» випустила серію листівок з циклу «Чорногора» художника Г. Синієвського з малюнками гуцульських хат, обійстя, селянської праці, випасу худоби тощо. І вже напередодні другої світової війни, у 1939 році, там же була видана кольорова серія з акварельного циклу К. Коссака «Гуцули в дорозі». Тут були зображені й подорожі на полонину, і перевезення бринзи, і поїздки на торг і з торгу, та в різних господарських і святкових справах. На поштових картках відтворено типи дівчат і легінів, літніх вуйків і вуйн, дідів та бабів. Серія ця, безперечно, має етнографічну цінність.

Після 1939 року були видрукувані листівки з творами О. Кульчицької, І. Труша та інших про Гуцульщину. Серед них серія «Гуцульщина» К. Коссажа («Мистецтво, Харків, 1941). Так на листівці «Старі друзі» два літні гуцули ведуть бесіду, а на іншій — «Щира розмова» молода пара гуцулів розмовляє під оборігом.

Певно, існували й інші видання з творів польських художників на українські сюжети в Польщі 20—30-х років, які у воєнну нагоду були знищені або ще не потрапили до зібрань філокартистів. Як вже зазначалося, у наш час листівки з творів польських митців на українські етнографічні сюжети хоч і друкуються радянськими видавництвами, але досить рідко. На нашу думку, ця тематика заслуговує в образотворчих видавництвах на ширше висвітлення.

ІГОР БУГАЄВИЧ

Чернігів



ЕКСПЕДИЦІЇ

ЧУМАЦЬКИМИ ШЛЯХАМИ: ЗНАХІДКИ НАРОДНИХ РЕЦЕПТІВ ЛІКУВАННЯ ТРАВАМИ

Два роки тому здійснився давній задум — організувати на громадських засадах постійно діючу народознавчу експедицію «Чумацькими шляхами», організатором і керівником якої став письменник Василь Скуратівський. Вона покликана вивчати всі сторони народного побуту, зокрема чумацького, відкривати нові скарбниці духовного життя українців. До наукової мандрівки були запрошені етнографи Степан Павлюк зі Львова (нині депутат Верховної Ради України), досвідчений етнограф Павло Федака з Ужгорода та фольклорист з Рівного Степан Шевчук. Народознавці вивчали традиційні хліборобські знаряддя, досліджували форми сільських поселень, житлові та господарські споруди, давні ремесла й промисли, пісні, приказки, легенди, народний календар та кулінарію. Мені ж було запропоновано описувати народну медицину в усіх її, без винятку, проявах.

У вересні 1989 року учасники експедиції прибули в Миргород. До нас приєдналась кіногрупа режисера Михайла Павлова, яка зняла телефільм «Чумацькими шляхами» (його, до речі, кілька разів показувало українське та всесоюзне телебачення).

Особисто ця наукова експедиція привабила мене, оскільки я довгий час займаюся збиранням лікарських трав. І не тільки тому, що народне лікування мене поставило на ноги після безрезультатних поневірянь в установах офіційної медицини, а передусім тому, що я прямо-таки зачудувався можливостями народних зцілителів. Насамперед цікавило питання — чи має наша народна медицина своє неповторне обличчя, наскільки володіє вона могутніми засобами впливу на людину, природу, чи має надійне коріння, що пустить нові пагони після довголітнього шельмування і, нарешті, яке місце серед інших національних медицин посідає українська?

Вже перша експедиція дала обнадійливі результати. Рухаючись від села до села, опитуючи багатьох людей, ми робили перші висновки. Практично в кожному селі є, як мінімум, один зцілитель. Інша річ, якою мірою він може допомогти людині. Та кожен народний лікар по своєму унікальний зі своїми знаннями, можливостями, прийомами лікування одних і тих же недуг. По різному вони називають одну й ту ж лікарську рослину. Ці назви розкривають розмаїття зцілюючої дії рослини, або ж особливості її розвитку, зовнішнього вигляду тощо.

На Полтавщині найкраще пощастило дослідити Миргородський район, села якого розташувалися уздовж Роп'яного шляху — древнього соляного тракту. Жителі Попівки, Лазнів, Грушиного, Комишні прихильно поставилися до учасників експедиції. Представники місцевої влади охоче допомагали транспортом, житлом та інформацією.

Моє «чумакування» розпочалось ще до експедиції, того ж таки року. Як археологу, часто доводиться виїздити в поле ще ранньої весни. Наша лабораторія охоронних досліджень Фонду культури УРСР вела розкопки стародавнього Корсуня на лівому березі Росі, в самому центрі сучасного міста. На свято Маковія пішов на обряд до відбудованої Іллінської церкви. Звідусюди плинув люд. У кожної жінки — букети квітів: айстри, гвоздики, чорнобривці, мак, колоски жита і вівса, любисток та м'ята, білі та червоні васильки. А скільки польових ківітів! Зовсім несподівано виглядали в букетах листя кукурудзи, горіха волоського, молодий сонях. Цікаво, чому люди вибирають ті чи інші квіти? Чи не прихований тут таємничий код сім'ї, роду, кутка, села, хутора?

Минулого року наша експедиція «Чумацькими шляхами» змінила свій маршрут. З кінця липня і увесь серпень тривала наукова розвідка в Івано-Франківській області. Досліджувались шість районів: Надвірнянський, Долинський, Рожнятівський, Богородчанський та Верховинський. На Закарпатті обстежили Міжгірський район. В селах Велика Тур'я та Тростянець Долинського на Прикарпатті по п'ять народних зцілителів, а в селі Ясень Рожнятівського району шість зцілителів.

Ці факти дають надію на відродження народної медицини. Це та основа, на якій виросте Академія народної медицини України. Могутня словотворча потенція українського народу виявила себе у назвах лікарських рослин та хвороб. Ідентифіковано 45 лікарських рослин, що мають численні народні наклички.

Зцілювання травами, мазями, глиною, сіллю, сировицею, магією слова та лікування тварин складають понад 270 оригінальних рецептів. Надзвичайно цінні й унікальні замовляння від укусу змії, красниці, потенки. Дуже цікаві рецепти «пісної мазі» на основі живиці смереки. Мають наукове та лікувальне значення рецепти лікування раку та радіації.

У народних повір'ях також простежуються знання про природу і тісний її зв'язок з людиною, про цілющість трав. Знання циклічності природних явищ знаходимо у повір'ях про прадавні свята такі як Різдво, Великдень, Івана Купала, Спаса тощо. Освячена вода, як очисна діюча сила, виступає на перший план у багатько повір'ях.

В кінці жовтня 1990 року стародавній Львів приймав учасників конференції оздоровчого Центру Української Духовної Республіки. Щире прагнення допомогти хворій Україні, відродити спалені Чорнобилем душі звучало у кожному виступі. А відома зцілителька з Ділятина (Івано-Франківщина) Анна Римарук пожертвувала 500 карбованців на проведення експедиції «Чумацькими шляхами» та на становлення газети «Народний лікар».

Так експедиція продовжила свої пошуки Житомирщиною по засмічених радіацією районах. Ми з Михайлом Цвиком (аспірант-філолог, травознай) дослідили Житомирський, Олевський, Овруцький, Черняхівський, Червоноармійський райони. Опитано 33 інформатори, записано більше ста рецептів та кілька десятків замовлень.

Все це ще раз переконало нас — потрібна термінова державна допомога по відродженню народного зцілительства. В той же час наша національна медицина повинна зайняти гідне місце серед інших народних медицин світу. Про це свідчить і праця львівської дослідниці Зоряни Болтарович «Народна медицина українців» (К., 1990).

Ми всі знаємо і відчуваємо, що стан здоров'я жителів України погіршується з кожним днем. Без перебільшення — під дією антиеволюційних демонічних сил, які ще правлять на Україні та і в усьому світі, руйнація і хаос набирають некерованих обертів. Цивілізацію може спасти тільки новий, вищий рівень свідомості, повернення до першоджерел, до визнання примату духу. Потрібна термінова допомога мільйонам людей, які відчують себе не «підкорювачем» природи, а частиною Всесвіту і співтворцем його.

Тому особливого значення набуває термінова ліквідація усіх на-

слідків першого могутнього сатанинського удару по цивілізації Землі — Чорнобиля. Усвідомлення значення цієї допомоги, активна позиція для попередження нових ударів сатани — закриття всіх АЕС — буде гарантією відродження духу землян.

Тому таким хворобам як радіація і рак у нашій експедиції приділялася досить значна увага. Може виникнути таке запитання — що ж знали народні медики про радіацію? Адже променева хвороба — сучасна хвороба?

Знали, знають і відчувають. Мають певні уявлення як боротись. Г. М. Ісаєва, травознай і шептуха з села Лазні на Полтавщині, сказала мені, шо радіацію можна виводить з організму так, як виводять і вишіптують дання. А С. П. Кольберг з села Тетерівка на Житомирщині вважає, що радіація «зжимає жили». Потрібно «викачувати», «вижимати» судини на животі, і відтворила нам цей процес. Велику увагу надає положенню пальців на руках при масажі. Вони не повинні ні в якому разі торкатися живота. Масаж проводить ребрами долонь — від усіх країв живота до пупка.

Користуючись нагодою, подаю кілька рецептів.

Радіація: (турберкульоз, нирки) — 50 г горілки, 50 г дитячої сечі (хлопчика). Пити (Р. М. Рінило, м. Долина, Івано-Франківської обл.). Вживати сирою мізку (слиз під корою) смереки, бука, явора, сік явора, вдихати водяний пар, бризки гірських річок (В. Ю. Стець, село Синевір, Міжгірський район, Закарпатська область).

Про рецепти Василя Стеця варто сказати таке. У цьому районі (село Новоселиця) відпочивали діти з Народицького району Житомирської області. Як повідомили нам вчителі місцевої школи, діти відпочивали два місяці. За цей час лейкоцити піднялись з 2 тис. до 4,5 тисяч —майже норма. Вони не приймали ніяких ліків. Відпочивали і майже кожен день ходили в гори.

При радіації потрібно жувати сухий корінь дягелю (І. В. Кикинчук — с. Бистрець Верховинський р-н Івано-Франківська обл.); вживати корінь калгану (М. О. Ковтун — село Денещі Житомирський р-н Житомирська обл.).

Як відомо, рак виникає як наслідок ураження радіонуклідами. Тому подаю деякі рецепти, які вдалося записати під час експедицій. При цій хворобі користуються такими рецептами.

1) Потовкти сіянець часнику (2 столові ложки на 1 л молока), варити накритим, на маленькому вогні 20 хв. Перецідити: а) пити по 100 г тричі в день; б) розтерте сім'я часнику прикладати до ракових виразок.

2) Корінь хріну (1 столову ложку натерти на шклянку окропу) і настоювати годину. Перецідити, пити по 100 г на день.

3) 0,4—0,5 кг натертого хріну добавляють 0,5 меду. Перемішати. Приймати по 1—2 столові ложки тричі на день за півгодини до їжи.

4) Приймати сік хріну по 1 століовій ложці тричі на день до їжи.

5) Смажені жолуді, букові горішки (отруйні) їсти як муку (В. К. Глушко — м. Надвірна, Івано-Франківська обл.).

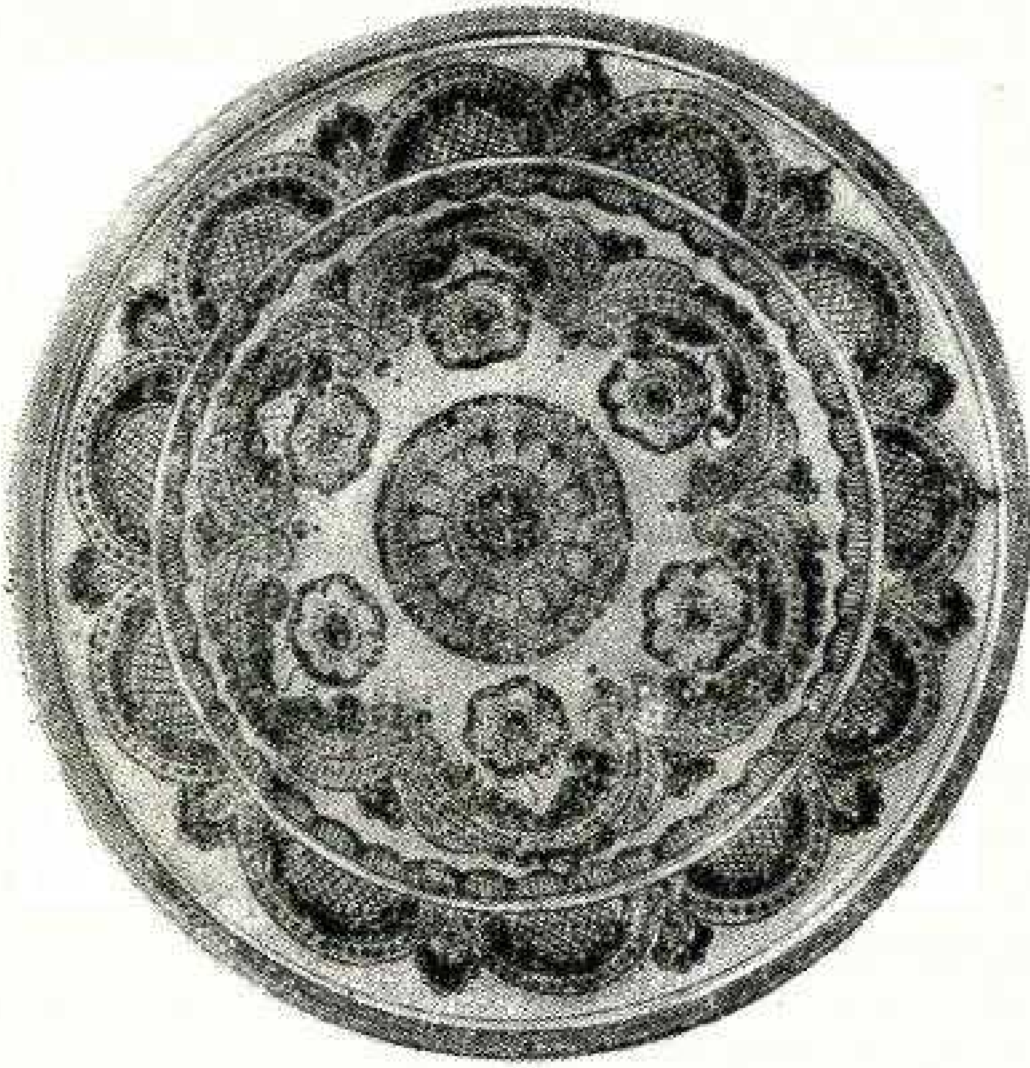
Від раку шлунку настоюють бруньки берези на горілці. Приймають тричі на день по 1 столовій ложці до їди (Г. Т. Ревенко — с. Мельниківка Смілянський р-н Черкаська обл.) 25. III. 86 р.

При злоякісних та доброякісних пухлинах вживають перетерту на борошно суху омелу і запарюють на водяній бані, але щоб води було небагато. Суміш кладуть у лляний мішочок і, як охолоне до температури тіла, прикладають до пухлини. Якщо доброякісна — тіло почервоніє і вилікується; коли ж злоякісна, то шкіра не повинна почервоніти (Н. Ф. Бікулик — Львів).

Нашій експедиції пощастило записати значно більше. В цьому році ми плануємо продовжити дослідження на Дніпропетровщині.

АНДРІЙ ШКАРБАН

с. Мельниківка
Черкаської обл



ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ

НЕТРАДИЦІЙНА САМОДІЯЛЬНІСТЬ: СТАН, ПРОБЛЕМИ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ

Звичайні уявлення про масову художню самодіяльність нині не охоплюють всіх тих нових явищ, що виникли в ній останнім часом і не завжди дають змогу осмислити перетворення, які відбулися в культуротворчому процесі сьогодення. Сучасна масова художня самодіяльність відзначається багатоманітністю виявів, жанрів, неоднорідністю організаційних форм, функціональною різноплановістю, суперечливістю загальних тенденцій розвитку. Паралельно існують, доповнюючи один одного, види дозвільної діяльності, які беруть початок з традицій фольклорної творчості, і такі, що наслідують принципи професіонального мистецтва. Виникають і розвиваються форми, які не мають прямих аналогів або давніх традицій ні в професіональному, ні в народному мистецтві.

У процесі переосмислення багатьох, здавалось би, очевидних уявлень і дефініцій з усією гостротою постав цілий ряд питань про явища, які не відповідали тим фактам художньо-творчої діяльності мас, що традиційно відносили до масової художньої самодіяльності.

Протягом багатьох десятиріч художня самодіяльність виконувала насамперед функцію, яка дістала назву «культурне обслуговування і освіта населення». Ця функція виникла (і перетворилась на домінуючу) на початку 30-х років, коли всі культурно-освітні заклади головним чином були зорієнтовані на освіту населення. В 30-і, 40-і, частково 50-ті роки самодіяльність несла в маси реальність зразків загальнонаціонального і світового мистецтва. Маси прилучились до мистецтва завдяки самодіяльності, а аматори дедалі більше переймалися цим своїм призначенням. Коли ж засоби масових комунікацій, розповсюджуючись і наростаючи лавиноподібно, донесли в найвіддаленіші куточки нашої країни мистецтво професіоналів, витримати конкуренцію з ними могли не всі. Художня самодіяльність стала поступово втрачати свої позиції важеля культурного обслуговування і освіти населення (при цьому виникли інші її функції, на які довгий час не звертали належної уваги). Проте установка на «культурне обслуговування» — як головне завдання художньої самодіяльності — продовжувала залишатись основною і за інерцією дожила до сьогодні.

Втративши свою просвітницьку роль, постійною метою творчості аматорів залишається внесок у розвиток самої культури в різних її напрямах, видах і формах. Виступаючи, з одного боку, засобом масового творчого репродукування ідейно-естетичних ідеалів, художніх норм, конкретних зразків професіональної культури, самодіяльна творчість, з другого, робила свій оригінальний внесок у мистецтво, не повторюючи

художню систему і стилі професіональної творчості, а також закладені в ній організаційні норми творчої діяльності, навчання. Останнє більшою мірою належить авторському мистецтву «поза традиціями», що склалося в художній самодіяльності, а також деяким видам виконавства, що наслідують традиції побутового мистецтва, фольклору.

Суспільне визнання цінності творчості аматорів останнім часом усе частіше пов'язується саме з перспективами оживлення і стимулювання власне «самодіяльного начала» — джерела творчо самобутніх явищ у мистецтві. Роздуми про причини застою, спад популярності клубної самодіяльності традиційних жанрів і видів на практиці, як правило, пов'язується з необхідністю підвищення рівня керівництва, методичного забезпечення, якості репертуару і под. Проте важелі впливу на ці процеси і їх причини слід шукати в більш глибинних соціально-психологічних зрушеннях.

Погляд на аматорство як мистецтво «другого сорту», підтягування самодіяльних артистів до професіоналів, суворий відбір, графіки репетицій, «натаскування» і под. — все це завдало великої шкоди художній самодіяльності. В результаті самодіяльність перестає бути собою в істинному розумінні цього слова: обмежується творче начало й ініціатива учасників, неформальне спілкування, необхідне для задоволення широкого кола потреб особистості. Виникає потяг до штампу, хибної парадності, заорганізованості в цій сфері художньої діяльності. Можна побачити і звуження кола завдань порівняно з тими уявленнями про соціальне призначення самодіяльності, які склалися в суспільній свідомості.

Обмежена реалізація соціальних функцій самодіяльності відносно суспільства, особистості, мистецтва, культури в цілому активізувала пошуки і експерименти в традиційно-клубних і особливо нових (малих ансамблевих) формах самодіяльної творчості.

Так, у кінці 50-х — на початку 60-х років сформувались нетрадиційні для художньої самодіяльності форми масового музикування. В руслі цього руху з'явилася і розвивалась самодіяльна гітарна (авторська) пісня з її інтимними інтонаціями і заглибленням в особистісний світ людини. Нове покоління, що входило в життя, перестало сприймати себе як безлику масу. Здавалося, буквально всі стали поетами, усі почали писати пісні. Привабливість цього жанру для аудиторії, насамперед молодіжної, полягала в тому, що в кожній пісні був закладений великий змістовний потенціал, в них звучала правда. Кожний з авторів ніс своє розуміння і бачення світу, відстоював моральні цінності. Пісня для аудиторії ставала своєрідною школою життя. Зв'язок з фольклором, з традиціями побутового мистецтва набагато рельєфніше виявляється в аматорському музикуванні, що стоїть поза офіційними формуваннями, ніж, наприклад, в інституалізованій системі художньої самодіяльності. І таке молодіжне музикування отримує дедалі більший суспільний резонанс, виходить на широкий шлях. Як відзначав Б. М. Добровольський, «рівень музичної і поетичної культури віддаляє цю творчість від того, що ми вважаємо фольклором. З фольклором цю творчість споріднює тільки одне — любов до простоти і ясності музичної форми і постійна «сучасність» пісенної мови, тісний зв'язок з конкретною епохою. Усе тісніше зливаючись з професіональною творчістю композиторів і поетів, вона все ж не розчиняється в ній»[1]. З виникненням самодіяльної авторської пісні вперше була усвідомлена необхідність перенести увагу з освіти населення і демонстрації зразків професіональної культури в сфері художньої самодіяльності на освоєння конкретних побутових ситуацій, які раніше вважались не такими вже й значними і важливими. А це, в свою чергу, привело також до відродження народних традицій в самодіяльних колективах фольклорного плану, які почали виявляти себе в 60-і роки.

[1] *Добровольский Б. М.* Современные бытовые песни городской молодежи // Фольклор и художественная самодеятельность.— Л., 1968.— С. 200.

З плином часу все рідше й менше життєві умови стають придатними і сприятливими для виявлення і створення так званих фольклорних ситуацій. Великий інтерес до фольклору в наші дні став причиною вилучення з його природних синкретичних форм суто художніх явищ з наступним пристосуванням їх до різних сучасних способів продукування і популяризації. Проте не вичерпується і не зменшується прагнення народу до безпосередньої художньої діяльності, що потребує свого повсякденного задоволення не тільки в художньому сприйнятті, але і в творенні. Активізувалась робота автентичних самодіяльних фольклорних ансамблів, але на новому культурно-психологічному і соціально-економічному грунті. Саме в контексті подолання стереотипу в художньому мисленні, як реакція на стандартизацію побуту, з'явились автентичні фольклорні ансамблі. Такі колективи, як правило, мають установку на дбайливе ставлення, поглиблене вивчення, проникнення, «вживання» в фольклорний матеріал. В результаті крізь призму окремих елементів, що традиційно відносяться до мистецтва, учасники намагаються побачити в житті, в побуті ситуації, де ці елементи існували, виконувались і з якими нерозривно були пов'язані. Через фольклор, відтворений, по можливості, без змін, ми стикаємось з могутнім пластом давньої культури, тим корінням, з якого виросла вся вітчизняна культура і дивуємося, наскільки багате було повсякденне життя людини традиціями, символами, обрядами, мистецтвом.

Важливою особливістю сучасної художньої самодіяльності є новий тип її взаємодії з фольклором. Внаслідок змін, що відбулися в суспільній свідомості щодо місця, ролі і значення національного фольклору в культурі суспільства, сформувався напрям роботи молодіжних фольклорних ансамблів. Природа опанування фольклору в сфері художньої самодіяльності починає суттєво змінюватися в бік наближення і збереження його первинності і достовірності в сценічній або напівсценічній інтерпретації. Помітно посилилося тяжіння до справжнього «не обробленого» фольклору, безпосереднього освоєння місцевих, регіональних традицій тих соціальних груп (часто міської молоді), які генетично не зв'язані з народною традиційною культурою. На цьому грунті з'являються і примножують число своїх прихильників міські молодіжні фольклорні ансамблі і групи несценічної або напівсценічної орієнтації. Живе спілкування, безпосередня передача традицій від майстра (учителя) до учня, відсутність чітких меж між сценою і глядачем — усе це стало визначальним і особливо привабливим при залученні багатьох молодих людей до занять фольклором. Фестивалі народної творчості підтвердили цей потяг і дають змогу говорити про тенденцію відродження всього комплексу народної культури молоддю, про започаткування свого роду «фольклорного виховання» в аматорських колективах. Проте, незважаючи на досягнуті успіхи і наявність у кращих молодіжних фольклорних ансамблях вже значного досвіду, для багатьох з них робота з фольклором становить певні труднощі. Перед такими колективами стоять нелегкі завдання пошуку репертуару, освоєння музичного діалекту конкретного місцевого або регіонального стилю. Природно, що на практику таких (вторинних) колективів впливають фактори різного роду: від діяльності спонтанних сільських фольклорних груп до виступів професіональних державних хорів народної пісні. Перші насичують їх інформативно, дають пісенні зразки репертуару; другі — приваблюють як еталони наслідування майстерності.

Самодіяльні фольклорні групи закріплюють і розвивають в своїй творчості традиції, сприйняті ними від народного традиційного мистецтва і тяжіють до норм, вироблених власною структурою, безпосередньою участю в культурному житті суспільства. Не підвладні суворим нормам і правилам професіонального мистецтва, вони мають більше простору, свободи для художнього пошуку, більше можливостей для виявлення творчого начала особистості. З цим і було пов'язане виникнення в самодіяльності нових виконавських норм і так званої нетрадиційної самодіяльності (якщо мати на увазі традиційно-клубну).

Ми звикли до думки, що джерело фольклору — в селі, а місто культивує свої урбаністичні цінності і смаки. Сьогодні ситуація корінним чином змінилася. «Нова хвиля» інтересу до фольклору іде з міста. Першими і головними її носіями стали міські жителі. Молодіжні фольклорні групи виникають скрізь і заслуговують схвального ставлення, хоча до них і існує певна недовіра й упередженість. Проте часто саме такі колективи стають пропагандистами автентичності, показують більш проникливе і тонке пізнання народного мистецтва.

На концептуально новому рівні закріплення, репрезентації і пропаганди традицій локально-регіонального виконавства, підтримання істинного стилю народної пісні фольклорні молодіжні ансамблі виробили програму використання фольклору в художній самодіяльності. Вона спрямована на природність, безпосередність, на специфічний народний професіоналізм і одночасно на творче його переосмислення і засвоєння з максимальним збереженням духу оригіналу. І це вже не поодинокі випадки, а досить відчутна тенденція. Спостерігаючи цю «міську моду» сільський житель (особливо молодь) заново переоцінює культурне надбання, яким він споконвічно володів. Виник рух, що вимагає передусім кваліфікованого керівництва, стрункої системи естетичних поглядів на фольклор у сфері художньої самодіяльності.

Безсумнівний зв'язок міських фольклорних ансамблів з професіональними колективами, який виявляється в способах навчання, виховання співаків, організаційних нормах тощо. Для них елементи, почерпнуті з фольклорного мистецтва, незалежно від того, наскільки вони були сильні і численні, не складають цілісної системи. Тому певною мірою такі колективи самі створювали і створюють свою традицію, свій вид мистецтва.

До останнього часу в підході до фольклору домінували дві протилежні концепції. Перша полягала в тому, що фольклор брався лише як вихідний матеріал, який не тільки припускав обробку, але і потребував її.

Друга, навпаки, розглядала фольклор як щось абсолютно недоторкане, документ минулих часів, своєрідний художній архів нації. І та і друга тенденції при всьому своєму розходженні мають одну спільну особливість: кожна по-своєму, проте обидві фактично заперечували можливість безпосереднього включення фольклору в життєву практику, відділяли нашого сучасника від духовної спадщини народу.

Багатьом пекучим питанням сьогодення співзвучне традиційне народне мистецтво. Адже справжній фольклор завжди сучасний. Суть проблеми молодіжної фольклорної творчості в прагненні співвіднести різні явища, об'єднати старий селянський фольклор з духовними запитами сучасної молодої людини. В одному випадку, у фольклорі приваблює багатовікова система вічних моральних і естетичних цінностей, в іншому — виявляється духовний пошук сучасної міської інтелігенції. Молодіжний фольклорний рух з іншими явищами культури об'єднується за соціальним «надзавданням» — протиставити фальші, бездуховності псевдомистецтва — мистецтво народне, людяне; пасивному споживанню — творчу, активну поведінку в мистецтві і суспільному житті.

Приблизно на початку 60-х років сформувались і перші вокально-інструментальні ансамблі (ВІА), як антипод фольклорним ансамблям і самодіяльній гітарній (авторській) пісні, з її простими прийомами виконавства і орієнтованістю на інтимну атмосферу і незаформалізовані контакти. І тут виявилася по суті основна функціональна тенденція цього явища: можливість наближення мистецтва до побуту, до реальних життєвих потреб і вимог. Щоправда, прийоми, що пропагувались і використовувались ВІА-рок-групами, здавались іноді чужими нашій культурі. Навкруги впровадження нового стилю відбувалась гостра боротьба думок, проте ніщо так не формує відчуття самосвідомості як відстоювання чогось нового, ще офіційно не визнаного. Якийсь час колективи, що утверджували цей стиль, демонстрували переважно західні зразки, не вносячи в них майже нічого свого, але елемент «свого»

все-таки виник і продовжував рости. І нині бачимо, що ВІА-рок-групи останнім часом тяжіють до традицій вітчизняної культури, народної творчості, іноді зазнають і впливу гітарної пісні [2].

«Нетрадиційна самодіяльність» нерідко виступає джерелом художньої еклектики. Така її всебічність, відсутність чітких канонів і заборон створюють ситуацію розкутості, вивільняють простір для пошуку, експериментування з різним культурним матеріалом, причому не тільки в художньому, але й соціальному плані.

Поряд із загальною спрямованістю цього процесу в ньому є і природна стихійність, некерованість, пов'язана з тим, що нові форми ніколи не проявляються відразу, а ніби накопичуються поступово, залишаючись певний час суспільно неусвідомленими і не визнаними.

І тут рішуче слово належить організаціям художньої самодіяльності: зможуть вони виявити себе гнучкими і тонкими політиками в галузі культури, вмілими вихователями, здатними правильно оцінити потенціал нового явища в розвитку громадської і соціальної активності, виокремити істинне від привнесеного і забезпечити режим найбільшого сприяння для того, що найбільш перспективне в даному процесі. Якщо так, то художня самодіяльність як соціальний інститут збагатиться новими ефективними формами виховання. Якщо ні — виникнуть «ножиці» між художньою самодіяльністю як соціальним інститутом і тими потребами в художній творчості, які можуть бути реалізовані в межах цього інституту.

Сьогодні вже можна говорити про вплив на традиційну самодіяльність різних неформальних рухів, об'єднань, які змінюють структуру і статус самодіяльності. Неформальні групи — це рух, який ще не вилився в усталені форми, його активність має не завжди зрілі, морально значимі форми. Проте локальна, місцева значимість такої творчості незаперечна.

Всі названі прецеденти творчості аматорів так чи інакше, незважаючи на відхилення від нормативних визначень і відсутність деяких родових ознак, що дають право відносити їх до сфери традиційної художньої самодіяльності, все ж належать до неї як виявлення власне самодіяльної творчості поза традиціями, що склалися в системі масової художньої активності народу протягом багатьох років.

ВАЛЕНТИНА НОВІЙЧУК

Київ

[2] Вплив гітарної (авторської) пісні на сучасне молодіжне музикування насамперед виявляється в тих ідейних настановах, що несе з собою цей масовий рух. В одвічному балансі «слово-музика», що складають пісню, стало явно «недотягувати» слово, людська думка. І в цей момент молоді музиканти запропонували розмову на рівні високої поетичної символіки, глибокої думки й істинних почуттів. Звичайно, не все тут беззаперечне, але приваблює щирість позиції музикантів, які прагнуть бути гранично чесними і відкритими.

НА ШЛЯХУ ВІДРОДЖЕННЯ

У червні в Луцьку відбувся Міжнародний фестиваль українського фольклору. Місцем його проведення Поліський край обрано не випадково. На багатій народними традиціями Волині нині робляться рішучі кроки до духовно-культурного відродження, до пізнання рідної історії. Повертаються історичні назви вулицям і площам; відкриваються меморіальні дошки і музеї видатних діячів культури; влаштовуються літературно-мистецькі читання забутих чи заборонених письменників і поетів. Восени минулого року в Луцьку відроджене (вже вчетверте) відоме на Україні ще з початку XVII ст. Луцьке братство. Організовано громадсько-культурне об'єднання «Полісся», метою якого є збереження поліської традиційної культури. Стали звичними свята рідної

мови «Волинь моя, краса моя...», фестивалі народного мистецтва, а також української пісні та співаної поезії «Оберіг». 1993 року нарешті має з'явитися довгожданий енциклопедичний довідник «Волинь».

Останнім часом посилилась і увага науковців до цього регіону. Вчені з України і Білорусії, Прибалтики, Москви і Ленінграда зібралися у квітні минулого року в Пінську на першу в історії краю Ятв'язьку науково-практичну конференцію. В центрі уваги дослідників стояли питання історії стародавньої і сучасної Ятв'язі — етнічного Полісся, етнографії, мови, фольклору цього унікального краю та мільйонів його жителів.

Волинь має давні і стійкі традиції зв'язків з мистецькими культурами інших народів, які підтримувалися впродовж віків. Мирно уживались у невеликому колись Луцьку православний собор, лютеранська кірха, католицька катедра, єврейська синагога, караїмська кенасса.

Багато років дружить Волинь із сусідніми воєводствами Польської Республіки — Хелмським і Замостським, де живуть не тільки поляки, а й тисячі українців. Давні зв'язки єднають учасників фольклорного колективу «Сусідоньки» та вокально-інструментального ансамблю «Проект» з Підляшшя і колектив Луцького культосвітнього училища. Активно працює і Волинська крайова організація громадсько-культурного товариства «Холмщина», створена минулого року. Вона веде роботу по вивченню, збереженню і розвитку культурних надбань українців Холмщини і Підляшшя, дослідженню і охороні історичних пам'яток, налагодженню всебічних зв'язків з українцями не тільки Польщі, але й інших країн.

Останніми роками поглиблюється взаємне зацікавлення реліктовими пам'ятками Полісся як невід'ємної частини побутової та художньої культури всього слов'янства. Серед вчених побутує думка про те, що архаїчні зразки матеріального і духовного життя, виявлені тут експедиціями наукових центрів України, Росії, Польщі, Канади, можуть служити еталоном для порівняння в усьому слов'янському світі. Значний інтерес, зокрема, становлять факти ще живого побутування обрядів «Водіння Куста», «Весілля Комина», «Водіння Стріли», «Викликання дощу», а також матеріали про традицію відзначання «Колодки-Колодія» на Волинському Поліссі. Пісні, що супроводжували цей стародавній звичай, зафіксували свого часу П. Чубинський, Леся Українка, Б. Грінченко, М. Сумцов, В. Кравченко.

В дендропарку «Байрак» у Рокинях Луцького району незабаром прийматиме гостей унікальний музей просто неба. Сюди вже перевезли дві типові волинські садиби початку століття — з села Cереховичів Старовижівського району і з Березовичів Володимир-Волинського району. Тут вже є курна хата, на внутрішній стіні якої вирізьблені хрест і дата новосілля — 7 листопада 1875 року. Знайшлося місце на майдані і для старої корчми, перевезеної з Берестечка. Розправили крила два вітряки. З Гути Лісовської Маневицького району взято стару кузню.

Процес відродження національної свідомості виявився тісно пов'язаним з переосмисленням ролі і значення фольклору в суспільному житті, а відтак і функцій закладів культури в нових умовах. Обласний науково-методичний центр у Луцьку намагається у своїй роботі відходити від шаблону, створювати найрізноманітніші фольклорні ланки — своєрідні центри фольклору, де відроджуватиметься національна самобутність жителів Волині, відтворюватимуться риси несхожості, що багато десятиліть у процесі злиття всіх у «нову історичну спільність» так болісно стиралися. Працівники центру розширюють збирацьку роботу, організують фольклорні експедиції в дальні райони і села, в середовище побутування живої ще традиції, де ще можливе відродження традиційних ремесел.

Село Рокита Старовижівського району — типове поліське село, де порівняно краще збереглася матеріальна культура початку XX ст. Тут у хатах ще у вжитку місцеві гончарні вироби, атрибути різнома-

нітних обрядів, у господарстві збереглися старовинні знаряддя праці. І нема серед них предмета — повсякденного, який не був би зроблений з любов'ю, тонким смаком, видумкою. Навіть нарубані дрова складені своєрідно і кожний спосіб має свою назву: «стожок», «кострик», «колодязь», в яких не тільки практичний смисл, а й мистецтво. У скринях тутешніх господинь — цілі музеї тканих речей, вишивок. Тут і килимки, ткані «огірками», «плашками», рушники в «мурашки», а рядна — в «човники», «зірки», «щучки», розкішно орнаментовані, узорно ткані спідниці — літники і фартухи та ін.

У кожній хаті був коловороток, ткацький верстат (просна), сукновальня, які служили для переробки рослинної і тваринної сировини на нитки і полотно. З них виготовлявся одяг, в якому органічно поєднувалась вишивка, аплікація, різноманітні прикраси. Жителі села показували місця, де колись стояли гончарні печі. Одну з таких печей вже в період чергової кампанії по боротьбі з приватною власністю розвалили і старий майстер зарікся гончарувати.

А чи багато господинь навіть на Волині бачили в своїх оселях вироби з чорної димленої кераміки? Хіба тільки що десь на виставці можна помилуватися цими виробами, які здатні задовольнити найвибагливіші смаки і стати окрасою сучасного інтер'єра. На жаль, цей давній промисел, як і плетіння з соломи, очерету, лози, занепадає. Чудові сопілки з вершків сосни (називали їх свистілками) робив колись у Рокиті сільський музика Пархом Рибачук. Відродити ж промисел — справа не з простих, особливо якщо врахувати, що технологія багатьох з них — досить складна. У тій же Рокиті сьогодні гончарує, власне, один В. П. Бондар — робітник Дубечнівського керамічного заводу. Це майстер що називається від Бога, а мусить виконувати одноманітну виснажливу до нудоти роботу — заготовляє звичайнісінькі вазонники під квіти, які попитом у місцевого населення не користуються.

Славиться Рокита і своїми рушниками. 100 зразків, найдавніші з яких датуються кінцем XIX — початком XX ст., були представлені на організованій Волинським краєзнавчим музеєм виставці «Краса, що поруч з нами». Коли дивишся на твори таких знаних далеко за межами Волині майстрів як З. І. Магеровська, Н. Г. Горлицька, М. Р. Чорна, М. К. Тимощук, І. Д. Сензюк, О. М. Пузняк — всіх і не назвати — переконуєшся: те, що зміцнювалося силою традиції, розвивалося століттями, поступово нагромаджувалося і вдосконалювалося талантом і працею багатьох поколінь, не може пропасти безслідно. Майстри досконало володіють практично всіма видами вишивальної техніки, але перевагу віддають стародавній техніці занизування, досить поширеній в районах Волинського Полісся у XVIII — на початку XX ст. На їх вишивках оживають сотні старовинних візерунків, які вони невтомно шукають і знаходять у найвіддаленіших куточках Полісся. Ескізи цих візерунків майстри фіксують в численних альбомах, з якими йдуть до молоді в школи, училища, гуртки.

ОНМЦ розширює мережу гуртків та об'єднань, де б діти й молодь могли перейняти секрети творчості в різних ремеслах, видах традиційного мистецтва. Вже організовані курси вишивки в міському педучилищі і в Ратнівському районі, плетіння з соломки, очерету і лози — в Луцьку і Турійському районі. На черзі — відкриття курсів писанкарства, гончарства, різьби по дереву в районах, де міцні традиції цих промислів.

Завжди готовий до співпраці з усіма, хто прагне до відродження народної творчості, створений при ОНМЦ кооператив «Традиція». В крихітному закапелку, який по-братськи відірвав центр від своєї тісняви, завжди людно. Тут порадять, вислухають, допоможуть придбати полотно і нитки, сировину для виробів. Організація кооперативом виставок-продажів — один з важливих напрямків роботи.

Працюють у кооперативі в основному літні люди. При прийомі в члени об'єднання перевага надається найбільш соціально нозахищеній категорії населення з тим, щоб у міру сил і можливостей оточити їх

турботою і увагою, створити умови для творчої роботи. Голова кооперативу В. О. Поміркований показує вироби: прикраси з бісеру, металу, шкіри, сувенірні скульптурки героїв народних пісень, казок, мудрих, смішних і добрих жителів, оповитих чарами волинських пралісів, дерев'яне різьблення, купою розсипані писанки, вишиванки, мережки та ін. Кооператив мріє про свій куточок у магазині «Народні промисли Волині».

Живими носіями народної мистецької традиції, є численні родинні ансамблі та окремі виконавці. Серед пісенних перлин Волинського Полісся, що складають репертуар відомої в краї збирачки і виконавиці народних пісень Ганни Павляшик, особливо популярні «Ой журавко, журавко», «Воли мої половейкії», «Ой лісу наш, лісу». Фольклорна група, яку вона створила в своєму рідному селі Видричах Камінь-Каширського району, з 1977 року записує, вивчає і невтомно популяризує народні волинські пісні, старовинні обряди.

Не одну тисячу пісень вмістила пам'ять А. І. Голентюк, цієї хранительки одвічних і неперевершених у своїй красі і значимості історичних, обрядових, побутових пісень, чудових балад, народних пісень-романсів. Вона знає сотні і сотні колядок, щедрівок, веснянок, що найповніше репрезентують самобутність поетичного, музичного, пісенного стилю Волині. Нині Антоніна Іванівна підготувала до друку дві збірки «Вірші з мого дитинства» і «Колискові пісні і забаганки» (а в 1977 році вийшла друком перша її збірка народних пісень «Фольклорна веселка»).

Популяризація глибинних пластів традиційної культури, залучення до народної творчості якомога більше населення — важлива функція колективів художньої самодіяльності. Як розповів заввідділом фольклору ОНМЦ П. В. Клекоцюк, на кінець минулого року було паспортизовано 131 фольклорний колектив, з них — 31 ансамбль троїстих музик, 22 — фольклорно-етнографічні та 78 фольклорні вокальні групи. За цими цифрами — копітка щоденна робота: створення нових і підтримка існуючих колективів, допомога їм у вивченні місцевого матеріалу — традицій, звичаїв, обрядів, налагодження їх зв'язків з творчими спілками, пошуки і підтримка людей ініціативних, творчих, з «вогником» — тобто створення реальних передумов для відродження національної культури.

Добре знані далеко за межами Волині народний ансамбль з Луцька «Волинянка», «Колос» Торчинського селищного Будинку культури Луцького району, «Лісова пісня» з Ковеля, «Любисток» Локачинського району, фольклорно-етнографічний ансамбль села Дорогиничів. Постійно в пошуках нових скарбів — троїсті музики Любешівського районного Будинку культури, сіл Свадного, Білина Володимир-Волинського, Воєгощі Камінь-Каширського району. В їх репертуарі — традиційні місцеві польки, крутаки. У пошуках музикам допомагають старожили навколишніх сіл, від них записуються цікаві розповіді, звичаї, обрядові пісні.

Багато сімейно-побутових, обжинкових, весільних пісень свого краю відродив, давши їм нове життя, фольклорно-етнографічний ансамбль села Топільні Рожищенського району. Бабуня Марія, як посімейному звертаються тут до найстарішої учасниці М. М. Калапуші (їй — 84 р.), знає силу-силенну приспівок і примовок, та й пам'ять багатьох жителів цього села (а воно згадується у писемних джерелах з 1545 року) зберегла кобзарські та лірницькі розспівки про визвольні походи Богдана Хмельницького та Северина Наливайка, про рекрутчину, панську неволю. Наймолодшим артистам — по сім років: Сашко Карпець грає на сопілці, а Тетянка Добровольська — співає і танцює.

При ансамблі є ще й клуб «Господарочка», організований В. Добровольською. Тут сільські майстри поруч з піснею відроджують і передають сільській молоді секрети кухарської справи, традиційних ремесел, пекарські премудрості.

Культивування самодіяльними колективами фольклорного спадку

потребує постійної уваги фахівців, оскільки, з одного боку, фольклорний рух сьогодні розростається безконтрольно, а, з іншого, — далеко не повною мірою використовується в культурному житті області. Не є секретом і те, що досить значна кількість самодіяльних колективів допомагає виродженню жанру завдяки стилізації, комунікалізації і перетворенню фольклору в своєрідний напрям масової культури. Тому так необхідно, щоб зусилля всіх причетних до вивчення, збереження і пропагування фольклору спирались на професіоналізм, науковий підхід.

Дума і пісня, музика і приказки, байки і танок, гончарство і вишиванки, гумор і писанки, святкування і молитви, старовинні обряди і мудрі звичаї — це наш неповторний національний образ, наше буття, це те, що супроводить людину все її свідоме життя. Заповідані нам предками, ці скарби підтримували народ в найважчі хвилини скрути, найгіркіші часи історії. Через мул забуття, через пекельні піски заборон, через сонячну погоду і буреломи, то пересихаючи, то бурунячись-захлинаючись, пробивались крізь століття до нас рятівні кришталеві джерела.

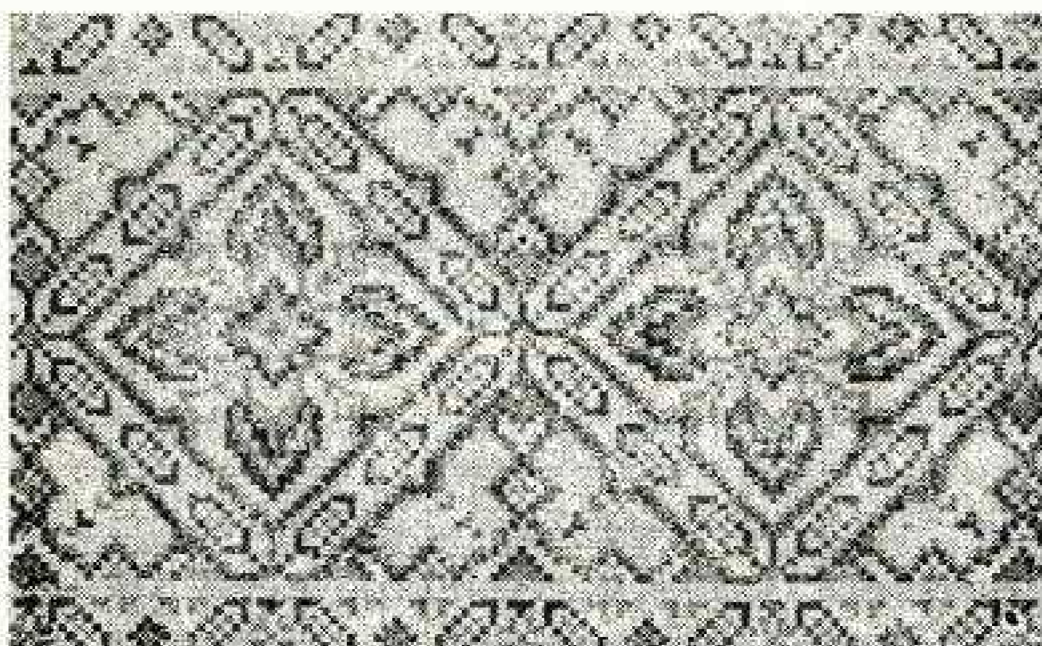
Нині, в час оновлення, духовно-культурного відродження, пробудження національної самосвідомості, посилення інтересу до власної тисячолітньої самобутньої історії мусимо захистити заповіданий спадок, мусимо рятувати ще плодоносне, живе коріння духовності.

ОЛЬГА ЧИКАЛЕНКО,
ОЛЕНА ЯКИМОВА

Київ



Еммануїл Хропко. А ми тую червону калину підіймемо. Гравюра. С. Заваяля Івано-Франківської обл. 1991.



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

ДОВГООЧІКУВАНА І ПОТРІБНА КНИГА

Булахов М. Г., «Слово о полку Игореве» в литературе, искусстве, науке. Минск, 1989 — 248 с.

«Слово о полку Ігоревім» належить до вершинних явищ у літературі і мистецтві. Ось уже майже два століття минуло з часу відкриття і публікації «Слова», але інтерес до нього не тільки не зменшується, але з кожним роком зростає. Про «Слово» написано сотні книг, тисячі статей. Воно перекладене на безліч мов. Можна без перебільшення говорити про те, що в світовій культурі склалась цілком самостійна галузь «Словознавство», у розвиток якої помітний вклад внесли представники української науки — фольклористи, літературознавці, історики.

Безперечним є те, що давно назріла потреба в створенні такої праці, яка б узагальнила всі накопичені відомості про «Слово» і таким чином допомогла і вченому і рядовому читачеві орієнтуватися в безбережному океані знань, який має назву «Словознавство». Цю потребу в значній мірі задовольняє книга видатного білоруського вченого професора М. П. Булахова «Слово о полку Игореве» в литературе, науке, искусстве» (за редакцією чл.-кор. АН СРСР Л. А. Дмитрієва). Ясна річ, що рецензована праця не претендує на вичерпне висвітлення всіх аспектів вивчення «Слова». Це завдання під силу лише великому колективу дослідників[1] Автор енциклопедичного словника розглядає його як першу спробу створення довідника тільки про найважливіші досягнення в дослідженні і творчому освоєнні «Слова» з кінця XVIII ст. до наших днів. При всій неминучій неповноті зібраних у словнику відомостей про «Слово», все ж ми маємо унікальну працю, книгу єдину в своєму роді, надзвичайно багату за вміщеним у ній обсягом знань про геніальний твір. Розташовані в алфавітному порядку статті словника (всього 248) дають відповідь на багато запитів як спеціалістів, так і широких кіл читачів.

Звернувшись до словника, ми одержимо, зокрема, достатньо повну і вражаючу своїм обсягом картину вивчення «Слова» у вітчизняній науці. «Слово», при всьому його історичному значенні, — насамперед, пам'ятник словесного мистецтва, і тому, природно, в словнику основна увага приділяється вивченню «Слова» у вітчизняній філології. Те, що найбільш широко при цьому представлені філологи братніх східнослов'янських народів, цілком закономірно, оскільки «Слово» вивчалося ними найбільш інтенсивно і плодотворно.

Читач дізнається із словника про роль найвидатніших дореволюційних російських учених-філологів у дослідженні «Слова». Значне місце в словнику відведено російським радянським філологам, які внесли вагомий вклад у світове «Словознавство». Вельми репрезентативним у словнику як за повнотою імен авторів, так і за змістом статей, їм присвячених, є список дослідників України, що зверталися до «Слова». Серед них учені із світовим ім'ям — О. О. Потебня, Д. І. Багалій, О. І. Білецький, І. К. Білодід, Л. А. Булаховський, М. К. Гудзій, в працях яких містяться думки, що не втратили свого значення до наших днів, — про автора «Слова», мову пам'ятника, його жанр, композицію, зв'язки з фольклором, про достовірність і творче освоєння «духмяної квітки» слов'янської поезії українськими письменниками і т. ін.

[1] Нині АН СРСР веде роботу над чотирьохтомною енциклопедією «Слово о полку Ігоревім».

За останні десятиліття вченими-філологами України був опублікований цілий ряд статей, монографій, які значно збагатили наше уявлення про ідейно-художню своєрідність «Слова». Роботи ці в переважній більшості знайшли належне висвітлення в словнику. Це дослідження Л. Є. Махновця, М. Ф. Гетьманця, В. В. Німчука, П. П. Охріменка, В. Ю. Франчук, Б. І. Яценка, в яких грунтовно аполізуються лексика і фразеологія пам'ятника, вносяться нові штрихи у вивчення проблеми авторства «Слова», історичної основи пам'ятника, розкривається його значення в розвитку української літератури нового часу.

Свій вагомий вклад у вивчення «Слова» внесли, як це переконливо показано в словнику, білоруські філологи, а також учені інших народів нашої країни. І все ж таки, на нашу думку, багатонаціональне філологічне Словознавство могло б бути представленим у словнику-енциклопедії дещо повніше. Так, наприклад, поза увагою його автора залишились, хай неоднозначні, багато в чому суперечливі, але, безумовно, варті уваги праці про «Слово» казахського поета і літературознавця О. Сулейменова — і, зокрема, його книга «Аз і Я», що витримала два видання і викликала широкий резонанс у науковому і читацькому середовищі. Не названі також імена таких відомих сучасних українських дослідників «Слова», як С. П. Пінчук і О. В. Мишанич.

Чимало зусиль довелося докласти М. Г. Булахову, щоб схарактеризувати найважливіші праці зарубіжних філологів — дослідників «Слова», хоча і тут не обійшлося без пропусків. Багато уваги приділяють «Слову», наприклад, американські русисти, про яких практично нічого не сказано в словнику. Проте не будемо надто суворо осуджувати укладача словника за подібні недоліки. Значно важливіше підкреслити інше. Наведений ним матеріал дає можливість наочно пересвідчитися в тому, наскільки великий авторитет «Слова» у всьому світі.

Не тільки філологи, але і спеціалісти інших професій внесли свою частину в історію вивчення «Слова». Заслугою укладача є те, що їх імена широко відображені в книзі. Це й фольклористи, літературознавці, мовознавці, історики, археографи, антропологи, біологи, палеографи та ін. У рамках статті-рецензії їх імена важко було б навіть перерахувати, не говорячи вже про характеристику їх досліджень. У тому, що праці кожного з них по-своєму цікаві, читач зможе переконатися сам. Обмежимось тільки одним прикладом. У словнику наведені, скажімо, відомості про те, що М. М. Герасимов, радянський антрополог — скульптор і археолог, на основі розробленого ним методу відновлення обличчя по черепу реконструював портрет Всеволода Святославовича (Буй Тура), однієї з головних осіб «Слова».

Багато цікавих відомостей читач почерпне із словника про літературні твори епохи середньовіччя і нового часу, в яких відображені ідеї і образи «Слова», — в тому числі й українських письменників: І. Я. Франка, М. К. Зерова, М. Т. Рильського, П. Г. Тичини, М. П. Бажана, Л. С. Первомайського, О. С. Малишка, П. М. Воронька. Серед них варто було б назвати також сучасних українських письменників В. Шевчука, автора роману «Велесич», В. К. Малика, що створив роман «Червлені щити», на яких позначився вплив безсмертного пам'ятника. Перелік імен можна було б продовжити також за рахунок використання публіцистичних матеріалів радянських письменників, розширення кола національних авторів.

Треба віддати належне М. Г. Булахову за повноту відомостей про переклади «Слова» з початку XIX століття й до нашого часу. Достатньо представлені в книзі українські переклади твору. Взагалі принагідно зауважимо, що українське Словознавство, включаючи вищеназвані імена вчених, письменників, — одне з найпрезентабельніших в словнику (близько 60 імен). Крім загальновідомих перекладів О. О. Палицина, Т. Г. Шевченка, М. О. Максимовича, П. Я. Мирного, О. Ононовського, М. Т. Рильського, Н. А. Забіли, читач з великою цікавістю, а, можливо, й уперше для себе, прочитає про переклади «Слова» або його уривків у прозі й віршах І. Левицького (1839), М. С. Шашкевича (1883), Я. Ф. Головацького (1853), В. А. Кандзерського (1875), О. О. Партицького (1884), І. М. Вагилевича (1884), В. Г. Шурата (поч. XX ст.), М. А. Вербицького (1901), К. М. Зіньківського (1906), І. Мандичевського (1918), О. В. Коваленка (1922), В. С. Лиманського, І. Лук'яненка (30 рр. XX ст.), М. К. Грунського (1931), Р. М. Чумака (1961), В. Є. Свидзинського (1938), Л. Є. Махновця (1967). При тому в більшості випадків ці переклади ретельно прокоментовані, з вказівкою сильних і спірних сторін, з урахуванням того, наскільки вони близькі за змістом, ритмікою до першоджерела.

Із цих коментарів читач дізнається про безліч вартих уваги епізодів із історії художнього освоєння «Слова» українськими авторами. Наприклад, про те, що Т. Г.

Шевченко здійснив 5 варіантів віршованого перекладу «Плачу Ярославни» і 7 — уривка під назвою «Бій на Каялі», а Ю. А. Федькович, що переклав у 1866 р. на українську («гуцульську») мову «Слово», є також автором незакінченої поеми про князя Ігоря. Словник містить також інформацію про інтерес до «Слова» сучасного літературознавця академіка АН УРСР Л. М. Новиченка, який в 1938 році здійснив віршований переклад пам'ятника, а також українського історика, критика і фольклориста М. П. Драгоманова, письменників П. О. Куліша і Б. Д. Грінченка. Останній написав у 1885 році повість «Князь Ігор», до якої увійшов і його віршований переклад «Плачу Ярославни». І подібних прикладів можна було б навести чимало.

Добре представлений у рецензованому виданні і список білоруських перекладів, серед яких М. Г. Булахов справедливо виділяє Я. Купалу, автора першого в радянську епоху прозового перекладу «Слова» (1919). Із зарубіжних перекладачів найбільш солідно представлені слов'янські автори — польські, сербські, чеські, словенські, македонські, а особливо болгарські.

Значно ширший пласт матеріалів словника пов'язаний з творами мистецтва — музики, живопису, графіки, створених під впливом великого пам'ятника. Завдяки цьому читач не тільки дізнається багато цікавого про всесвітньо відому оперу О. П. Бородіна «Князь Ігор» — наприклад, про виконавців головних ролей у ній в театрах нашої країни, але і відкриває для себе балет «Ярославна», музика Б. Тищенка, поставлений у 1974 році Ленінградським Державним академічним театром ім. С. М. Кірова, поетичну фантазію з тією ж назвою, музика М. Магомаєва, що прозвучала в 1985 році до 800-річчя «Слова» у виконанні Ярославського академічного театру ім. Ф. Волкова. Не можуть не захоплювати і не викликати почуття вдячності до укладача словника різнорідні і зі смаком представлені на його сторінках десятки ілюстрацій, мистецьких творів, викликаних до життя «Словом».

Крім персоналій, словник включає в себе тематичні статті (18). У них містяться цінні відомості про можливого автора «Слова», про композицію, ритміку, мову, бібліографію, палеографію пам'ятника, про історичні особи, згадувані в ньому, про його сучасників, про Іпатіївський, Лаврентіївський і Радзивилівський (Кенігсберський) літописи, пов'язані із «Словом», та ін. Ці тематичні рубрики безумовно поглиблюють, а часом і доповнюють дані, наведені в статтях — персоналіях. Але, можливо, для того щоб легше орієнтуватися в матеріалі, варто було б виділити (як додаток до тих, що є), спеціальні статті «Слово» в перекладах», «Слово» і мистецтво», «Скептичний напрямок у вивченні «Слова», які б систематизували наведені в різних місцях книги відомості на цю тему. До речі, це допомогло б уникнути деякої непослідовності в розміщенні матеріалу. Незрозуміло, наприклад, чому балет і поетична фантазія «Ярославна» заслужили написання про них самостійних статей, а опера «Князь Ігор» такої честі не удостоїлась і розглядається в статті про О. П. Бородіна.

У словнику зустрічаються суперечності і іншого характеру. Важко пояснити, чому поетичний цикл І. Я. Франка «На старі теми» наводиться двічі: в статті-персоналії і в рубриці «Слово» і художня література», а, скажімо, відомий вірш В. А. Жуковського «Певец во стане русских воинов», у якому також знайшли втілення мотиви «Слова», згадується лише один раз — у статті про поета. Автор в одних випадках дає всебічну оцінку тим чи іншим поглядам на «Слово», в інших — обмежується констатацією фактів. Ось тільки один приклад. У 1983 році була опублікована книга радянського біофізика Г. Сумарукова «Кто есть кто в «Слове о полку Игореве» — праця, безперечно, цікава, яка подекуди справді по-новому, як сказано в словнику, ставить питання про відображення в «Слові» явищ природи. Але немаловажно й інше: автор цієї книги явно перебільшує відображення в «Слові» т. з. половецьких тотемів. Про це цілком справедливо відзначав у своїй рецензії на книгу Г. Сумарукова харківський професор М. Ф. Гетьманець, вважаючи, що подібний погляд «збіднює видатний художній пам'ятник.., руйнує його образну систему» («Русская литература. — 1987. — № 2. — С. 197). Але ця сторона книги Г. Сумарукова в словнику залишилась поза увагою автора. Такі приклади, на жаль, не поодинокі.

Подібні суперечності, однак, не можуть суттєво знизити загальне позитивне враження від рецензованої книги. Праця М. Г. Булахова, що відзначається високою видавничою культурою, вдалим поєднанням глибокої науковості змісту і доступності його викладу, певен, не загубиться в численній літературі про «Слово» і займе в ній почесне місце.

ІГОР ДОЦЕНКО

Харків

ПУБЛІКАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ КАЗОК ЗАКАРПАТТЯ

Серед багатющих фольклорних скарбів, якими славиться Закарпаття, одне з чільних місць посідають українські народні казки. Їх збирання, публікація і вивчення особливо розгорнулося після возз'єднання Закарпаття з Радянською Україною. Мета цього огляду — подати бодай короткий опис публікацій закарпатських казок, які були надруковані в окремих виданнях.

Першим серед цих видань є збірник «Закарпатські казки Андрія Калина» (Ужгород, 1955) [1]. Він містить запис текстів, зібраних П. В. Лінтуром. Книгу упорядкував Г. Ігнатович, ілюстрував художник Л. Левицький. Вступна стаття П. В. Лінтура «Закарпатський казкар Андрій Калин» знайомить із змістом і художніми особливостями казок, внесених до цього видання. Тут подаються також відомості про життєвий шлях і творчість А. Калина. До збірника ввійшло сорок творів, у тому числі і п'ять казок, опублікованих раніше у книзі «Радянське Закарпаття» (Ужгород, 1954). Закарпатське обласне видавництво у 1957 році видало збірник казок Андрія Калина російською мовою в перекладах Г. Ігнатовича і К. Черкашина. Цей же збірник у 1958 році надруковано у Празі чеською мовою.

У 1958 році вийшов з друку в Ужгороді збірник «Скакав піп через пліт». Книгу упорядкував і вступне слово до неї написав викладач ужгородського університету М. Ясько. Тексти літературно опрацював письменник І. Чендей. Ілюстрації до цього видання здійснили художники А. Кашшай і Ф. Манайло.

В Ужгороді у 1959 році побачив світ збірник «Сказки Верховины». Упорядкував це видання письменник І. Чендей, ілюстрував художник Л. Левицький. Книга складається з розділів: побутові і чарівні казки та народні усмішки. В кінці збірника вміщено примітки про те, з якого друкованого джерела запозичено, або від кого, ким і коли записано той чи інший твір. У тому ж 1959 році Видавництво дитячої літератури випустило в Києві збірку казок «Зачарована підкова». До неї ввійшли закарпатські народні казки в записах Луки Дем'яна. Літературне опрацювання їх здійснили Лука Дем'ян та Марія Пригара. У Закарпатському обласному видавництві до 90-річчя з дня народження В. І. Леніна вийшов з друку збірник «Слава Леніну» (коломийки, казки, прислів'я та приказки про В. І. Леніна) [2]. Упорядкував і вступне слово до цього видання написав М. Ясько. В 1960 році в Ужгороді випущено збірник «Сказки Верховины». Книгу упорядкував письменник І. Чендей. Друге видання цієї книги вийшло в 1963 році, а третє — в 1965 році. В цьому ж році в Москві побачив світ збірник «Мастер Иванко (составление и вступительная статья П. Линтура. Перевод А. Нечаева и Г. Петникова)». До книги ввійшло 18 кращих зразків українських закарпатських народних казок.

В Ужгороді у 1962 році вийшла з друку збірочка казок «Біда і щастя». Народні казки, внесені до цієї книги, записали М. І. Рішко і М. В. Рішко від казкаря Ю. Ревтя. Збірник казок «Чарівне серце» побачив світ в Ужгороді у 1964 році. До збірника внесено 35 зразків народних казок, записаних та літературно опрацьованих Лукою Дем'яном. У примітках до цього видання подаються відомості про те, де і від кого записано ту чи іншу казку.

«Казки зелених гір» — так називається збірник народних казок, записаних від казкаря Михайла Галиці [3]. Збірник побачив світ в Ужгороді у 1985 році. Запис текстів, упорядкування та редакція П. В. Лінтура і І. М. Чендея [4]. Збірник «Казки зелених гір» у 1966 році опубліковано в Ужгороді в перекладі російською мовою.

Цікавим є і збірник, який побачив світ у 1966 році в Ужгороді, під назвою «Як чоловік відьму підкував, а кішку вчив працювати» («Закарпатські народні казки. Гумор та сатира. Запис і впорядкування текстів та післямова П. В. Лінтура. Загальна редакція і підготовка текстів та передмова І. М. Чендея) [5]. В кінці

[1] Рец.: *Поп Василь*. Закарпатські казки А. Калина // Літературно-художній альманах «Радянське Закарпаття».— Ужгород, 1956.— № 1.

[2] Рец.: *Березовський І. П.* Народ славить Леніна // Нар. творчість та етнографія.— К., 1964.— № 3.— С. 90—92.

[3] Дет. див.: *Чендей І. М.* Фольклорні багатства Закарпаття // Нар. творчість та етнографія.— К., 1966.— С. 54—66.

[4] *Скунць П. М.* Нові видання фольклору Закарпаття / Газ. «Закарпатська правда», 1966.— 13 лип.; Його ж. Нові видання Закарпатського фольклору // Нар. творчість та етнографія.— К., 1967.— № 2.— С. 97—98.

[5] *Фединишинець В.* Едельвейси епосу Закарпаття // Літ. Україна.— 1977.— 13 вер.

книги вміщено словник діалектизмів та дані про те, від кого записано ту чи іншу казку [6].

У видавництві «Карпати» в Ужгороді побачив світ збірник казок «Три золоті слова» (1968). Книга містить 43 казки, записані П. В. Лінтуром у селі Страбічовому Мукачівського району від казкаря Василя Короловича. Загальну редакцію і підготовку текстів здійснив Г. Ігнатович. У передмові П. В. Лінтура «Володар живих скарбів» подається матеріал про життєвий і творчий шлях талановитого казкаря та про художні особливості його казок. Про Василя Короловича та про його збірник «Три золоті слова» цікавий нарис написав письменник Семен Панько [7]. Цій же темі присвячена і стаття В. Гарагонича «Доброта починається із казки» [8].

У 1968 році побачив світ у видавництві «Карпати» і збірник «Казки Буковини — Казки Верховини» [9]. Закарпатські казки друкуються у цій книзі на прохання читачів за збіркою «Казки Верховини». До розділу «Казки Верховини» внесено 25 текстів побутових і фантастичних казок, записаних на Закарпатті. В кінці збірника подаються відомості про те, ким і де була записана та чи інша казка. Оформлення книги здійснив художник Є. Т. Удін.

Збірник закарпатських народних казок «Дідо-всевідо» [10] вийшов з друку у видавництві «Карпати» у 1969 році. Запис текстів та впорядкування кандидата філологічних наук П. В. Лінтура. До збірника ввійшли шістдесят одна казка. Мова збірника насичена дотепним гумором [11]. В кінці книги вміщено статтю кандидата філологічних наук М. Лакизи, де подається матеріал про життєвий і творчий шлях фольклориста П. В. Лінтура та про значення його діяльності у вивченні українського фольклору Закарпаття.

Л. В. Дем'ян (1894—1968 рр.) ще за життя підготував до друку збірку народних казок для дітей. Ця збірка у 1969 році побачила світ у видавництві «Веселка» під назвою «Казки» [12]. У збірці вміщено шість казок, призначених для дітей молодшого шкільного віку. Ілюстрації до цього видання здійснив художник Л. Овчинников.

У 1970 році видавництво «Карпати» здійснило четверте видання українських закарпатських народних казок російською мовою «Сказки Верховины». Видавництво «Веселка» у 1970 році видало окремою книжкою закарпатську народну казку «Бідний чоловік та його сини». Цей твір вперше було надруковано у збірці Б. Мартиновича «Подкарпатские сказки» (Ужгород, 1930 р.) під назвою «Казка про бідного чоловіка і його синів».

У 1970 році видавництво «Веселка» видало окремою книжкою закарпатську народну казку «Про бідного чоловіка і Воронячого царя» (Верховинська казка. Записав О. Маркуш у Велико-Березнянському районі на Закарпатті). Ця казка у 1974 році побачила світ окремою книжкою у Москві. Казки «Бідний чоловік та його сини» і «Про бідного чоловіка і Воронячого царя» надруковано 1985 року також у збірнику «Українські народні казки». (Видавництво «Веселка». Серія «Казки народів СРСР).

Книжкове видавництво «Европа» (Будапешт) у 1970 році видало угорською мовою збірник українських закарпатських народних казок під назвою «Залізноноса «Інджі-баба» [13]. Це видання є п'ятдесятою книгою серії «Казки народів світу». Збірник містить у собі 40 текстів казок, зібраних Михайлом Фінцицьким (1842—1916). Післямову до цього видання написав відомий угорський вчений і фольклорист Дюла Ортутан (1910—1978 рр.).

«Збірник «Залізноноса «Інджі-баба» у 1974 році побачив світ у видавництві «Карпати» в Ужгороді українською мовою під назвою «Таємниця скляної гори» [14]. (Переклад з угорської та післямова Юрія Шкробинця). У післямові під назвою:

[6] *Плачинда В.* Вдовольнити спрагу // Нар. творчість та етнографія.— 1969.— № 3.— С. 93—94.
[7] *Панько Семен.* Казкар Василь Королович // Закарпатська правда.— 1970.— 6 вер.
[8] *Гарагонич В.* Доброта починається із казки // Закарпатська правда.— 1978.— 21 жовт.
[9] *Плачинда Володимир.* Вдовольнити спрагу // Нар. творчість та етнографія.— 1969.— № 3.— С. 93—95.
[10] *Пойда Петро.* Дідо-всевідо // Закарпатська правда.— 1970.— 13 вер.
[11] *Дернівська Надія.* Невмирущі скарби народні // Нар. творчість та етнографія.— 1971.— № 2.— С. 93.
[12] *Пойда Петро.* Чарівне слово казкаря // Літ. Україна.— 1970.— № 25.
[13] *Шкробинець Ю.* Записані сто років тому // Закарпатська правда.— 1971.— 13 січ.
[14] *Урам Й.* Казки повернулися в Карпати // Закарпатська правда.— 1981.— 12 вер.

«Віднайдені скарби» подається матеріал про життєвий і творчий шлях М. І. Фінцицького, а також про казки, що ввійшли до даного збірника.

У 1971 році видавництво «Таврія» (Симферополь) видало збірник українських казок і легенд російською мовою «Украинские сказки и легенды»[15]. (Збірник упорядкував і переклад з української здійснив Григ. Петников). Внесені до збірника казки та легенди запозичено з різних друкованих джерел. Сюди ввійшли зразки казок, записаних у Київській, Чернігівській, Полтавській, Харківській, Львівській та інших областях України. Серед матеріалів збірника знаходимо записи таких відомих фольклористів, як І. Рудченко, М. Возняк, В. Гнатюк та інші. До цього видання ввійшло і дванадцять казок, записаних на Закарпатті. Ці казки переповіли відомі закарпатські казкарі Андрій Калин та Михайло Галиця.

У 1972 році видавництво «Карпати» видало збірник казок «Дванадцять братів». Закарпатські казки Андрія Калина (Літературна редакція та впорядкування В. С. Басараба, післямова В. Ю. Скакандія). До збірника ввійшло 59 зразків казок.

У книжковому видавництві Німецької Демократичної Республіки (Берлін) вийшов з друку збірник народних казок під назвою «Українські народні казки німецькою мовою»[16]. Упорядкував це видання і післямову до нього написав П. В. Лінтур. Переклад текстів казок виконав Ганс Йоіхім Грімм. Збірник містить у собі 123 тексти казок. Ці твори розділені на чотири групи, а саме: казки про тварин, фантастичні, легендарні і побутові. До збірника ввійшли найкращі зразки казок усієї території України. Серед них є і казки, записані на Закарпатті.

У видавництві «Наукова думка (Київ, 1976 р.) побачив світ збірник «Казки про тварин»[17]. Це видання є шістнадцятою книгою в серії «Українська народна творчість». Вона містить у собі 506 зразків казок про тварин. Вони записані численними збирачами фольклору в різних областях України. Зокрема, є тут і казки, записані на Закарпатті В. Гнатюком, І. Верхратським, П. Лінтуром, О. Маркушем та іншими фольклористами.

Видавництво «Карпати» у 1976 році здійснило шосте видання закарпатських українських народних казок на російській мові «Сказки Верховины». Упорядкував це видання І. М. Чендей.

У 1978 році видавництво «Веселка» видало збірничок українських народних казок під назвою «Батьківські поради». Тексти казок записав і упорядкував автор цих рядків. Збірничок присвячений для дітей молодшого шкільного віку. Ряд текстів із цієї збірки передруковувалися в газетах, журналах, календарях, книгах.

У 1985 році збірничок казок «Батьківські поради» побачив світ у видавництві «Веселка» в новому упорядкуванні та художньому оформленні. У цьому збірничку на першому плані перевидається записана автором цих рядків казка «Батьківські поради», а також подано три казки інших записувачів. Ілюстрації до цього видання здійснив художник Микола Богданець.

Видавництво «Карпати» у 1979 році видало збірник «Казки одного села». (Запис текстів, післямова та примітки П. В. Лінтура. Упорядкування Ю. Д. Туряниці). До збірника внесено 64 тексти казок, записаних від дев'ятьох оповідачів села Горінчева, Хустського району Юрія Ревтя, Дмитра Петрика, Юрія Порадюка, Івана Ділинка, Хоми Митровича. Поряд з текстами казок тут подаються і біографічні довідки про оповідачів.

У 1980 році видавництво «Карпати» видало книгу «Біля райських воріт»[18]. Збірник містить фольклорні твори антирелігійного спрямування — казки, легенди, сміховинки, пісні, приказки та інші. Зокрема є тут записані на Закарпатті П. Лінтуром, І. Сеньком, І. Чендем, В. Фединишинецем та ін. Окремі зразки казок запозичено із збірників: «Як чоловік відьму підкував, а кішку вчив працювати», «Сказав піп через пліт», «Казки одного села» та інші.

Українські народні соціально-побутові казки («Правда і кривда») побачили світ у видавництві «Карпати» у 1981 році. (Бібліотека «Карпати». Упорядкування, передмова та примітки І. В. Хланти). До цього видання ввійшли кращі зразки соціально-

[15] *Степанов Федір.* На безкраїх гонах казки // Нар. творчість та етнографія.— 1972.— № 5.— С. 101.

[16] Рец.: *Зиморя М., Бобинець С.* У дивовижне царство казки // Жовтень.— 1974.— № 2; *Михайлюк Ю. П.* Антологія української казки німецькою мовою // Нар. творчість та етнографія.— 1974.— № 5.

[17] Рец.: *Кабашников К. П.* Книга казок про тварин // Нар. творчість та етнографія.— 1977.— № 4.

[18] *Хланта І.* Антирелігійний збірник // Нар. творчість та етнографія.— 1982.— № 3.

побутової казки Закарпатської, Івано-Франківської, Чернівецької та Львівської областей. Це зразки П. Лінтура, М. Фінцицького, І. Сенька, І. Хланти, Л. Дем'яна та інших.

У 1981 році видавництво «Карпати» видало збірник українських народних казок під назвою «Дерев'яне чудо»[19]. Вступна стаття, упорядкування, підготовка текстів та примітки О. І. Дея. Всього вміщено у збірнику сорок казок. Записали ці казки на Закарпатті вчителі початкових шкіл Г. Бондар, І. Мигалка, С. Марна та І. Калинчак в кінці XIX століття. Рукописи казок зберігаються у фондах Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР.

«Героїко-фантастичні казки» — так називається черговий том серії «Бібліотека української усної народної творчості». (Видавництво «Дніпро», 1984). Упорядкування, передмова та примітки І. П. Березовського. Книга містить у собі сорок вісім кращих зразків українських народних героїко-фантастичних казок. Серед них є вісімнадцять текстів казок, записаних на Закарпатті П. Лінтуром, М. Фінцицьким та О. Маркушом.

Видавництво «Карпати» у 1984 році видало збірник «Зачаровані казкою»[20]. (Українські народні казки Закарпаття в записах П. В. Лінтура). До збірника ввійшло сто дванадцять кращих зразків народних казок, записаних П. В. Лінтуром від дев'ятнадцяти казкарів Закарпаття. Дуже добре, що поряд з текстами казок до збірника внесено і біографічні дані про казкарів.

Збірник «Соціально-побутова казка», який вийшов з друку у видавництві «Дніпро» (Київ, 1987 р.), є черговим томом серії «Бібліотека української усної народної творчості». Упорядкування, передмова та примітки О. Ю. Бріциної. У книзі, крім друкованих джерел, використано також окремі записи казок, які зберігаються у рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Щодо соціально-побутових казок, записаних на Закарпатті, то переважну частину цих записів здійснив П. В. Лінтур. Крім того, окремі тексти казок, що ввійшли до цього збірника, записали І. Чендей, В. Іваньо, Д. Дем'ян, М. Ясько, М. Глеба і І. Калиняк.

Видавництво «Карпати» у 1988 році видало збірник під назвою «Чарівна торба». До книги ввійшли кращі зразки українських народних казок, притч, легенд, переказів, пісень та прислів'їв, записаних від Михайла Івановича Шопляка-Козака (1900—1980 рр.) у селі Келечині на Закарпатті. Збірник відкривається передмовою І. М. Сенька «Чародій слова Шопляк-Козак», яка знайомить читача з відомостями про життєвий і творчий шлях цього талановитого оповідача. Видання містить у собі 42 тексти казок.

У 1988 році видавництво «Веселка» видало збірник «Українські народні казки». Адресований він дітям молодшого і середнього шкільного віку. Упорядкувала його Л. Ф. Дунаєвська. До книги ввійшло 63 тексти казок. Серед них є і твори, записані на Закарпатті. Це такі, як: «Шовкова держава», «Про майстра Іванка», «Як чоловік на правду вивів урядовців», «Залізний вовк», «Як Микола був коровою».

Збірник «Казки Карпат» (упорядкування, вступна стаття та примітки І. В. Хланти) побачив світ у видавництві «Карпати» у 1989 році. Збірник містить у собі кращі зразки українських народних казок, записані на території Львівської, Івано-Франківської, Закарпатської та Чернівецької областей, починаючи із 70-х років XIX ст. і до наших днів. Він містить 149 текстів казок. Тут є, зокрема, записи казок таких відомих діячів науки і культури, як І. Франко, В. Гнатюк, О. Кольберг, В. Шухевич, І. Верхратський. Серед поданих у книзі творів є українські народні казки, написані на Закарпатті. Ці казки записали П. В. Лінтур, І. В. Хланта, І. М. Сенько, М. Фінцицький, О. Маркуш, Л. Дем'ян та інші.

Необхідно відмітити, що у справі публікування українських закарпатських народних казок за радянський період видавництво «Карпати» зробило надзвичайно багато. Яскравим підтвердженням цього факту є розглянуті нами двадцять збірників казок, виданих українською мовою і сім збірників казок, виданих російською мовою. Ці двадцять сім збірників побачили світ у видавництві «Карпати» загальним тиражем понад три мільйони примірників.

Вагомим культурним надбанням є і видання українських народних казок Закарпаття, які побачили світ за межами області. Про це свідчать розглянуті нами

[19] *Хланта І.* Віднайдені скарби // Нар. творчість та етнографія.— 1982.— № 6.
[20] *Бріцина О. Ю.* Нове видання українських казок Закарпаття // Нар. творчість та етнографія.— 1985.— № 5.

чотирнадцять збірників казок, видані у видавництвах «Детская литература», «Веселка», «Дніпро» та інші. Загальний тираж цих збірників — теж понад три мільйони примірників.

Цінним науковим явищем є і публікації українських закарпатських народних казок чеською, угорською та німецькою мовами.

ПЕТРО ПОЙДА

м. Берегове
Закарпатська область

ОБРАЗНА МОВА ОРНАМЕНТУ

Найден О. С. Орнамент українського народного розпису. Витоки, традиції, еволюція. К.: Наук. думка, 1989.—132 с.

У мистецтвознавчій літературі минулого орнамент розглядався переважно у формальному описовому та констатуючому аспекті. Звичайно, тут були свої винятки. Проте більшість дослідників уявляла орнамент як певну даність або феномен, що існує незалежно від матеріалу, техніки виконання, виду мистецтва та інших важливих чинників. Така практика до певного часу себе виправдовувала, оскільки формально-об'єктивний аналіз давав змогу пізнати типологію орнаменту, виявити механізм його створення, осмислити декоративно-прикладні функції тощо. Однак згодом мистецтвознавці почали приділяти більшу увагу розгляду конкретних, локальних проблем і питань, пов'язаних з орнаментом, його якостями і функціями. Так, Г. Павлуцький в «Історії українського орнаменту» (К., 1927) розглядає його з точки зору виникнення конкретних елементів і мотивів. Це дає автору можливість розкрити універсальність орнаменту, його зв'язок з давніми і сучасними східними та західними орнаментальними культурами. Однак Г. Павлуцький відмовляється від розгляду його за матеріалом (видом мистецтва), технікою виконання та іншими значущими принципами. Це дещо формалізує зазначену працю, робить її вузькопрофільною.

Більш плідним виявляється вивчення орнаменту за видовими ознаками, тобто в залежності від матеріалу, техніки виконання, технології. В такому плані найчастіше його аналізують не загалом, а за регіональними та місцевими ознаками. Отже, їх виявлення та дослідження є одним з основних напрямків вивчення народного орнаменту. На Україні саме такий підхід характерний для праць К. Широцького (настінні розписи Поділля), П. Литвинової (вишивка, писанки окремих місцевостей Чернігівщини), Е. Спаської (чернігівські кахлі, бубнівська кераміка), В. Гагенмейстера та К. Кржемінського (настінні розписи, мальовки, витинанки Поділля та Уманщині), орнаменту Д. Щербанівського та В. Щербанівського. В 1950—1980-х роках про український народний орнамент йшлося і в працях І. Добрянської (хатні розписи Карпат, настінний розпис Лемківщини), Я. Запаска (орнамент української рукописної книги, загальні питання історії орнаментального мистецтва), Н. Глухенької (петриківський декоративний станковий розпис та стінопис), Б. Бутника-Сіверського (настінні та керамічні розписи, станковий декоративний розпис, вишивка, килимарство багатьох регіонів і місцевостей України), О. Данченко (розписи майстрів Петриківки, кераміка Середньої Наддніпрянщини), Ю. Лащука (гуцульська кераміка), О. Соломченка (орнамент гуцульських писанок та дерев'яного різьблення), Р. Чугай (народне мистецтво Яворівщини), Т. Кари-Васильєвої (вишивка Полтавщини).

Зазначимо, що орнаментом як історично-культурним надбанням займаються такі відомі вчені, як Б. Рибаков (семантика та символіка культових орнаментів часів слов'янського язичництва), Л. Ремпель (давній архітектурний орнамент міст Середньої Азії, його історія та теорія вивчення в Росії), Г. Вагнер (орнамент культових споруд, обрядовий), В. Василенко (давньоруське прикладне мистецтво, український народний розпис, російське селянське мистецтво). Також слід згадати книгу Г. Маслової «Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник» (М., 1978), працю В. Бересневої «Теория симметрических орнаментальных структур» (В. Я. Береснева, Н. В. Романова. «Вопросы орнаментации ткани». — М., 1977), статті Ю. Герчука «Что такое орнамент?» (Декоративное искусство СССР, 1978,

№ 1) та «Структура и смысл орнамента» (Декоративное искусство СССР, 1979, № 1), в яких вчений його розглядає з інтелектуально-евристичних позицій без урахування технік, матеріалів, видів мистецтва.

Як бачимо, у більшості названих праць основна увага приділяється певним видам мистецтва в їх регіональному чи місцевому виявленні, а власне орнамент відходить на другий план. Водночас праці, присвячені саме йому (за винятком книги Г. Маслової), невеликі за обсягом та мають досить вузьке спрямування.

У рецензованій книзі органічно поєднані аналіз видової та регіонально-місцевих властивостей орнаменту з розглядом його структурно-ознакової природи; паралельно з дослідженням історичної семантики окремих орнаментальних елементів і мотивів, досліджується образна та змістовна специфіка селянських настінних розписів. Загалом же дана книга присвячена висвітленню функцій орнаменту в селянському середовищі. При цьому автор розглядає його як один з важливих чинників української селянської фольклорної культури.

Слід зазначити, що в книзі О. Найдена аналітичний та теоретичний фактори беруть гору над факторами описово-фактографічними, що значною мірою утруднює її сприйняття не спеціалістам. Водночас, саме не фахівці, яким вдасться подолати цю книгу, дізнаються про українських фольклор, народне мистецтво, їх образну та змістовну специфіку, коріння яких сягають давньої обрядової субстанції. Використання широкого наукового матеріалу з різних галузей гуманітарних знань (літературознавства, фольклористики, лінгвістики, класичної філології, історії, етнографії, філософії, психології) надають цій мистецтвознавчій праці культурологічного характеру. І це дозволяє значно розширити діапазон дослідження.

Підкреслюючи фольклорний характер орнаменту селянських настінних розписів кінця XIX — початку XX ст., знаходячи їм змістовно-образні паралелі в усному фольклорі, автор зазначає, що образотворчий фольклор не є ілюстрацією усного, так само як і навпаки. Зв'язки між ними, більш органічні та глибинні, цілком відповідають характеру синкретичного середовища. Саме аналіз якісних факторів традиційного селянського середовища, цього «локалізованого мікрокосму», дозволяє авторові віднайти ключ для визначення просторово-часової специфіки орнаменту настінних розписів, оскільки його основу щодо цього становить спільна закономірність. Порівняння селянських настінних розписів, що мали посилений мотивний характер, з аналогічними роботами професіональних художників, де він відсутній, дає змогу чіткіше визначити функціональні аспекти перших, їх інформативні, символічні, метафоричні та художні особливості. Автор у вступі зазначив, що середовище дає мистецтву енергію та інформацію, а у процесі викладення матеріалу він виявляє та розкриває особливий характер зв'язку мистецтва і середовища в часи історичних зрушень і соціальних змін у другій половині XIX ст. і першій третині XX ст. Простеження шляхів еволюції селянського орнаменту, визначення їх особливостей у різних регіонах, осередках, місцевостях (Поділля, Уманщина, Петриківка) сприяло осмисленню його не як формального утворення або фактора оздоблення, а як розвинутої, освяченої традицією образної системи, що сформувалася і функціонує в певних світоглядних, комунікативних, виробничих, релігійно-обрядових умовах. Ця система, як підкреслює автор, історично не стабільна, в різних місцевостях виявляє себе по-різному, входить у періоди занепаду (повного або часткового), зазнає дії поновлюючих факторів, набуває у своїх найвищих проявах такого характеру, який названий у книзі «видовою фольклорною активністю». Розуміння національного орнаменту як певної змістовно-образної системи з її бінарними колективно-індивідуальними опозиціями, стабільними та мінливими елементами підводить автора до розгляду такого своєрідного явища народного мистецтва, як мотив. Це поняття О. Найден досить чітко відмежовує від елементу. Мотив, як зазначає автор, становить систему поєднання елементів, що утворює певну образну цілісність. Звідси з'являється поняття мотивного образу та одиниці. Мотив, який закладений в основу українського народного рослинного, рослинно-геометричного орнаменту, як вважає автор, є «вазон» — постобраз дерева життя, світового дерева, що виявляє принципи давнього язичницького космологізму і космогонізму. Український «вазон», підкреслює автор, дуже розвинутий, розмаїтий, соковитий і життєствердний образ. У ньому закладені духовні основи традицій, принципи народного ставлення до природи, життя. Порівнюючи «вазони» різних місцевостей і осередків України, простежуючи їхню еволюцію, автор водночас розкриває закономірності, за якими відбувається еволюційні зміни, висвітлює механізм цих змін.

Однак книга, на нашу думку, має і ряд недоліків. До останніх можна віднести ускладненість викладу матеріалу в окремих місцях, певну гіпотетичність окремих положень і висновків (хоча гіпотетичність можна розглядати і навпаки, як позитивну якість дослідження), слабку, в деяких питаннях, джерелознавчу та архівну базу, внаслідок чого не всі мистецтвознавчі праці про хатні та інші розписи використані в книзі. Так, питання про час виникнення на Україні селянських орнаментальних розписів лишилося відкритим. Проте, щодо останнього закиду, знову нагадаємо, що О. Найден у своїх працях тяжіє до теоретико-аналітичного, концептуального характеру дослідження, якого так бракує українському мистецтвознавству. Хоча й тут дещо дискусійною здається теза автора про те, що «вазон» був основним образом народного мистецтва. Так, це було в багатьох областях України, але є нині приклади, де «вазон» не є головним мотивом. Так, Леся Данченко в своїй книзі «Невмирущі джерела» пише, що на Поділлі мотиви розпису були різноманітні — від простого набризкування фарб, примітивних геометричних орнаментів, до найпоширеніших декоративних рослинно-квіткових композицій. Досить часто в розписах траплялися також зображення домашніх птахів та свійських тварин. Про «вазон» у книзі Лесі Данченко взагалі нічого не сказано.

В цілому книга О. С. Найдена є грунтовним мистецтвознавчим дослідженням, а також доброю допомогою прихильникам мистецтва у вивченні орнаменту розпису.

ЛЕОНІД ХОМ'ЯКОВ

Київ

ПЕРША МОНОГРАФІЯ ПРО УКРАЇНСЬКІ ЦЕРКВИ КАНАДИ

Українські церкви Альберти у мистецьких творах і в описі Парасі Іванець. Видано у сторіччя перших українських поселенців у Альберті / Редактор Мілан Сошко.

Пряшів, 1991.—192 с.

Як відомо, сто років тому у провінції Альберта в Західній Канаді поселилися перші українці. На широких просторах необроблюваної землі вони почали займатися сільським господарством і, подолавши неймовірні труднощі, перетворили її у прекрасні пшеничні плантації.

Сьогодні в Альберті живе понад 140.000 українців. Після англійців та німців вони є третьою найчисленнішою національністю Альберти. Мають свої установи, організації, школи, музеї, науково-дослідний інститут і навіть кафедру українського фольклору та культури, видають українські книжки, газети, журнали, їх представники знаходяться у найвищих органах влади, одним словом, живуть повнокровним національним життям.

Від самого початку вони об'єднувалися навколо церкви, яка зіграла вирішальну роль у збереженні їх національної самобутності. Та досі не було книжки, яка би подала вичерпний огляд українських церков цієї провінції (як і інших провінцій Канади).

Зараз ця прогалина заповнена книжкою-альбомом Парасі Іванець «Українські церкви Альберти».

Парася Іванець (дівоче прізвище Криса) народилася 1920 р. в українському селі Піддібці (зараз польське село Поддубно) біля Рави Руської на межі між Галичиною і Холмщиною. Вчилася на торговельних і медичних курсах у Львові, в 1945 р. опинилася у Мюнхені, в 1948 р. виїхала в Канаду разом з чоловіком, там працювала медсестрою, швачкою та була вірною супутницею свого чоловіка-лікаря Василя Іванця, який згодом став її помічником у малюванні, возячи її машиною по широких просторах Альберти. Мистецьку освіту вона здобула порівняно пізно у Малярській школі Юліана Буцманюка в Едмонтоні (1957—67) та в художньому відділі Альбертського університету (1962—1970). Першим фахівцем, який відкрив у Парасі талант живописця, був англійський маляр А. В. Джексон. Семидесяті роки вона майже повністю присвятила малюванню церков.

Її книжка містить прекрасні кольорові малюнки 156 українських церков (92 католицьких та 64 православних) з коротким описом кожної з них українською та англійською мовами. Це зменшені репродукції більших картин, мальованих олією на

полотні. В описі зазначена релігійна приналежність церкви, її точна назва, коли і ким збудована, інколи навіть ціна, за яку її збудовано. Всі ці дані авторка встановлювала власним дослідженням. Лише при незначній кількості церков зазначено, що інформацій про них не вдалось роздобути.

Всі малюнки виконані з натури, що надає книжці не лише мистецьку, але й документальну цінність. Її значення полягає ще й у тому, що досі не було надійного списка церков, і авторці доводилось самій розшуковувати церковні пам'ятки по цілій провінції.

Значна частина з них — це вже недіючі церкви. А не діють вони не тому, що хтось заборонив виконувати в них церковні обряди, а просто тому, що і в Альберті відбувається процес занепаду сіл. Українські фермери продають свої ферми і переселяються на постійне помешкання у містах. Церкви без господарів занепадають, розвалюються або стають жертвами пожеж. Кілька церков зникло з лиця землі вже після їх намалювання пані Парасею Іванець. Як жалібні некрологи, звучать отакі додатки до її описів: «Зараз церкви вже нема, вона згоріла» (Курквіл); «Каплиці більше немає, її розібрали» (Гілліярд); «Зараз вже церква не діє» (Давнінг, Редветер, Сокаль, Галич, Еншев, Маркемб, Гай, Іспас, Завле, Волинь, Еншав). Лише деякі з церков Альберти перенесено у Музеї народної архітектури, зокрема в Село української культурної спадщини біля Едмонтона.

Є в альбомі й малюнки великих міських церков, з яких найпросторішою є Храм св. Иосафата в Едмонтоні, побудований у 1939—1948 рр. Філіпом Ру.

Переважна більшість церков збудована у 20—30 роках, тобто в період, коли на Україні процес насильного руйнування сакральних об'єктів досяг своєї кульмінації.

Вражає подібність церков Альберти до церков України, головним чином, Карпатського регіону. Деякі з них, зокрема старшої дати побудови, немов перенесені із Старого краю — Бойківщини чи Гуцульщини. Майже всі старші церкви побудовані з дерева. В новіших церквах (дерев'яних і мурованих) відчувається типовий канадський український стиль, суть якого полягає в гармонійному поєднанні українських традицій з канадською технікою будування.

Книга Парасі Іванець відкривається трьома короткими вступними статтями, поданими по-англійськи і по-українськи.

В першій авторка розглядає роль церкви й релігії в історії українського народу та говорить про значення церковних пам'яток для вивчення української культури. Із статті довідуємось, що першу українську церкву в Альберті побудовано 1898 р. в оселі Пено-Стар з ініціативи першого українського емігранта в Канаді Івана Пилипівського. Пізніше (у 20-х роках) церкви будувалися вже під наглядом професійних архітектів, споміж яких виділявся Філіп Ру.

Про своє особисте ставлення до досліджуваних церков авторка пише: «Подорожуючи по фермах Альберти, я зауважувала на фермах дуже старенькі церкви українських піонерів. Деякі з цих церков вже опущені, з перекривленими хрестами і порожніми вікнами, задивлені в даль голубого неба Альберти. Мені стало їх жаль, бо ж це ті прабабусі, які колись були родинним вогнищем наших українських піонерів Альберти, і при тих вогнищах творилося релігійне культурне життя. Але вони — прабабусі — дивилися гордо у вічі минувшини, бо при них залишилися фермувати, а багато з них закінчило університетські студії і тепер займають визначні позиції в канадській спільності» (с. 8).

В другій статті Іван Кейван подав коротку біографію Парасі Іванець та розглянув її малярський доробок, зокрема представлений у книжці. Він має повну рацію, коли твердить, що «Парася Іванець досі єдина, що посвятилася цій ідеї (документації церков американського континенту — *М. М.*), тому цю книгу слід вважати поважним внеском в українське мистецтвознавство в діаспорі й культурі взагалі та висловити мисткині щире признання» (с. 13).

На картинах П. Іванець він бачить шість стилевих типів церков. Тут же він подає стислу характеристику кожного з них.

Третя стаття нині вже покійної Ольги Колянківської — це рецензія виставки картин Парасі Іванець у квітні 1987 р. в Ніагара-Фаллс (пров. Онтаріо), тих самих картин, репродукції яких опубліковані в даному альбомі. Авторка їм дає високу, але справедливу оцінку.

Всі три статті мають лише фрагментальний характер. Вони аж ніяк не можуть замінити грунтовнішої наукової статті, якої в книжці бракує. Бракує і карти розміщення зображених церков.

В кінці книжки наведено алфавітний реєстр усіх населених пунктів, з яких походять зображені церкви з наведенням їх патрона, конфесії та року побудови. Цілий ряд сіл мають типові українські назви: Борівці, Борщів, Боян, Буковина, Бучач, Вільна, Волинь, Галич, Киселів, Сачава, Слава, Сокаль, Стрій, Федора, Шипінці та Ярослав.

Далі слідує покажчик патронів церков, з якого виходить, що найбільше з них посвячено Іванові Хрестителю та Пречистій Трийці (по 15), Покрову Богоматері, Зісланню св. Духа, Успінню Богородиці та Вознесінню на небо Ісуса Христа (по 11).

Є в книзі і ряд недоліків більш-менш технічного характеру. Це кострубатість української мови, неусталеність правопису та багато коректорських огріхів — у вступних статтях. З боку графічного не дуже добрі враження роблять занадто малі поля на сторінках з друкованим текстом. На репродукціях часто обрізані краї, навіть з автографами. На ряді малюнків підписи малярки та назви осель перерізані на половину. Але все це з вини видавництва, а не автора.

Своєю книжкою пані Парася Іванець (виданою на власні кошти, причому половину тиражу вона спровадила на Україну) вона поставила достойний пам'ятник тим безіменним українським фермерам, які у важких умовах дбали не лише про матеріальні блага, але й про духовну культуру, одним з найвиразніших проявів якої є церкви.

Книга П. Іванець має історичне значення не тільки тому, що це перша монографія про церковну архітектуру Альберти, але й тому, що це перша книжка українського автора Канади, надрукована в Чехо-Словаччині у пряшівському приватному видавництві, що його очолює українець Ярослав Шуркала.

Вона змушує читача задуматись над багатьма питаннями. Наприклад, чому ці справжні щедеври українського мистецтва так мало відомі на Україні? Чому в жодній історії української архітектури немає про них ні найменшої згадки? Чи не можна було б хоча б деякі з них, ті що в короткому часі безслідно пропадуть — перевезти на Україну в котрийсь із музеїв народної архітектури, де б вони під фаховою опікою збереглися для майбутніх поколінь? Та ж при сучасній техніці це б не мало бути проблемою. А спонсорів на таку благородну ціль напевно знайшлось би немало як у Канаді, так і на Україні.

МИКОЛА МУШИНКА

Пряшів
Чехо-Словаччина

ПОВЕРНЕННЯ БОГИНІ

Mary B. Kelly. Goddess Embroideries of Eastern Europe. Winona, 1989.— 215 s.

Художньому багатству орнаменту, його образній системі та смисловому навантаженню присвячена книга американської художниці, дослідниці слов'янської етнографії, фольклору та мистецтва, професора Мері Б. Келі «Богиня у вишивках Східної Європи».

Випускниця Сіракузького університету має декілька персональних виставок картин, ілюструє власні книжки та інших дослідників, читає лекції в університетах, автор ряду публікацій про джерела та розвиток народного мистецтва Східної Європи.

Протягом десяти років Мері Б. Келлі подорожувала по Україні, Росії, Польщі, Югославії, Румунії та Угорщині, збирала і вивчала зразки вишивки, техніку виконання, досліджувала походження орнаменту та його функції не тільки в плані мистецтвознавчому, а й в етнографічному. Результатом багаторічної копіткої роботи стала її книга «Богиня у вишивках Східної Європи», що базується на цінному матеріалі з мистецтва, етнографії та фольклору. Надзвичайно цікавими є дані з приватних колекцій і музеїв США та Канади. Це дозволяє чи не вперше вивчити, хоча і на опосередкованому матеріалі, факти, що довгий час були недосяжні для наших дослідників. До того це надає можливість осмислити процеси розвитку народного мистецтва переселенців, його взаємодії та взаємовпливу з корінним. Треба відзначити органічне поєднання наукового та популяризаторського стилів, завдяки чому дане

видання має привернути увагу не тільки фахівців, а й широкого кола громадськості за кордоном до проблем народного мистецтва слов'ян, зокрема українців. Це досягається завдяки майстерному поєднанню наукових екскурсів у минуле та сьогочасних етнографічних матеріалів, зокрема численних розмов з майстрами народної вишивки, які безпосередньо знайомлять читача з усіма нюансами цього багатогранного мистецтва, створюють додатковий ефект достовірності. Взагалі, і стиль, і лексика дослідниці не складають великих труднощів науковцям, для яких англійська мова не є рідною.

Книга добре проілюстрована, більшість малюнків виконані автором на високому професійному рівні. Наприкінці книги вміщені фотографії експонатів з музеїв та приватних колекцій Північної Америки.

Базовими для дослідження виступають дані української етнографії та фольклору, що пояснюється багатьма причинами. Вихідними для автора були матеріали з Українського музею в Нью-Йорку та дослідження з української етнографії Любові Волинець. Велику допомогу професору Келлі надали відомі дослідники міфології та народного мистецтва Віктор Василенко (цікаво зазначити, що саме йому, крім матері дослідниці, присвячується ця книга), Р. В. Захарчук-Чугай та інші.

Один з найулюбленіших і найпоширеніших на Україні образ Берегині, який в своєму найархаїчнішому варіанті зберігся саме тут, є центральним у дослідженні. Дослідниця стверджує, що символ богині виник 8000 р. тому в районі Середземномор'я і з того часу пересувався на Схід, змінюючи свою зовнішність, назви в залежності від оточуючих умов, але зберігаючи свій первинний зміст. На Україні назва богині походить від значення «берегти, охороняти», в той час як в Росії пішла від «берег» (річки). Це пояснюється різним світобаченням та уявленням про образ. На Україні Берегиня уособлює врожайність, життєдайність, в Росії вона серед богинь води.

Залишки язичницьких вірувань були і великим масивом народної культури, психології та філософії. Включно по XX ст. жінки Східної Європи відбували ритуали на честь богині, та дбайливо відтворювали її образ на різноманітних предметах.

Мері Б. Келлі дає розгорнутий аналіз супроводжуючих символів Берегині, що дозволяє чітко вирізнити мотив з нею в орнаменті.

Легенди часто пов'язують Берегиню з водою. Відповідно до цього її символами виступають змії, жаби, які згідно з дохристиянськими уявленнями уособлювали добро, мислилися людьми, магічно перевтіленими на тварин. Тому їх не можна було вбивати, щоб не накликати хворобу або смерть. Їхні символічні зображення використовували для охорони новонароджених дітей від злих духів. Прикраси з VI ст. зображають Берегиню, яка слухає змію, або іноді тримає її в руках.

В багатьох ритуалах та легендах богиня виступає у супроводі птахів. Як небесні створіння вони в давніх культурах були символами душі. Боги, за уявленнями, теж жили на небі або прийшли звідти. Тому в багатьох орнаментах Берегиня зображується з птахами на піднятих руках.

Один з найдавніших, на думку автора, — змішаний мотив богині та сонячного диску. В слов'янському народному мистецтві він має багато варіантів, найрозповсюдженіші з яких — у вигляді ромбу, спиралі, розетки сонячного проміння тощо, що поєднується з фігурою богині.

Мері Б. Келлі привертає увагу до факту існування та використання образу Берегині в наш час, пояснює його причини, висвітлює значення мотивів з богинями у народному орнаменті. Вона свідомо не обмежує пошуків. Вдало використовуючи порівняльний метод, вона залучає матеріали споріднених і неспоріднених етнографічних груп, що дозволяє реконструювати первісну суть образу.

Всі мотиви XIX та XX ст. зазнали під впливом часу різноманітних культурних впливів, розриву зв'язку між поколіннями та міграцій істотних видозмін. Це ускладнило точне визначення мотиву з Берегинею серед орнаментів XIX—XX ст. Для ідентифікації образу дослідниця простежує його еволюцію від молодших богинь палеолітичного періоду (2000—7000 рр. до н. е.), від богинь неолітичного та дохристиянського періодів, які втілювали щастя, добробут (7000 р. до н. е. — 900 р. н. е.), від перших історичних згадок у грецькому лексиконі язичницьких богів VI ст. і до наших днів. Це дозволяє відтворити образ майже в усій повноті його функціонування. Цьому сприяє широке етнографічне тло, що допомагає збагнути місце Берегині в системі образів язичницьких богів та богинь як уособлення життєдайних сил природи та зв'язок її з обрядовими дійствами.

Такий системний підхід визначає композиційну будову книги. Перший розділ «Народний спосіб життя: легенди, ритуали та свята, пов'язані з богинею» подає фактичний етнографічний та фольклорний матеріал, знайомить нас з образом Берегині. Відповідно до основної мети ідуть наступні розділи: «Реалістичні та абстрактні мотиви з богинею», «Розуміння змісту символів богині», «Доісторичні богині — джерело мотивів з Берегинею», «Зв'язок з минулим: основні мотиви на прикрасах та тканинах з доісторичної епохи до нашого часу», «Символ богині на тканинах Східної Європи», «Образ богині на дереві, металі, папері, писанках та шкірі» й завершує книгу один з найцікавіших для наших фахівців розділ — «Мотив з богинею прибуває до Північної Америки».

Закономірно, що автор звертається в першу чергу до зарубіжних першоджерел з питань слов'янської етнографії та фольклористики. Серед фундаментальних праць вітчизняних дослідників фігурує фактично єдиний Б. А. Рибаков. Може через те погляд на деякі проблеми неординарний і дещо суперечливий. В першу чергу це стосується проблем міфології, в тому числі співвідношення вищої чи нижчої, переходу та злиття образів цих двох структур. Але при цьому треба віддати належне автору — вона не вдається до беззастережних тверджень і сентенцій.

Професор Келлі не обминає однієї з наріжних проблем будь-якого дослідження у цій галузі — взаємовідношення та взаємовпливу християнства та язичництва. Висновки подаються на грунті розгляду великої кількості основних змішаних язичницько-християнських мотивів: богиня у церкві, поєднання хрестів з богинею тощо.

Цікавим на наш погляд є поділ вишивок відповідно за ритуальним народним календарем. Так подаються зразки вишивок цього календаря, основних елементів орнаменту, що відповідають певному святу. Це допомагає побачити групу наскрізних образів-символів, наявних майже в усіх ритуальних орнаментах.

Дослідниця подає відомості не тільки про техніку виконання, а й про самих жінок-майстринь, які цим займаються, їхнє соціальне походження, умови та інструменти праці з давнини до наших днів. Вона постійно підкреслює думку, що вишивання — це не просто розвага зимовими вечорами, а намагання людини відтворити в орнаменті своє життя та уявлення про світ.

Часто один і той же символ, орнамент використовується знову і знову, на дереві, на металі, на папері. Мері Б. Келлі класифікує орнаменти за матеріалом, на який вони нанесені. Посилаючись на В. Василенка вона відносить до найдавніших, властивих ще епосі матріархату, орнаменти на тканинах та кераміці та пізніших на дереві, металі та папері. Кожний орнамент на вищезгаданих матеріалах має свою специфіку і часто іншу систему образів, що пояснюється в першу чергу різним функціональним призначенням предметів.

Крім того дослідниця переконливо доводить, що співіснували дві системи поглядів на Берегиню: у чоловіків і у жінок. Тому орнамент на дереві чи кераміці, виконаний переважно чоловіками виразно відрізняється від орнаменту вишивок, витинанок, писанок, який створювався жінками. Для чоловіків Берегиня — втілення жіночості, краси; навіть в орнаменті вони намагаються відтворити її обличчя, яке найчастіше осяяне посмішкою. Для жінок Берегиня — символ сили, влади. В орнаментах вона позбавлена виразних жіночих рис, обличчя подається надзвичайно схематично. Це дає підстави Мері Б. Келлі зробити цікаві висновки про пережитки матріархату в патріархаті тощо.

На Україні, на думку автора, найдавніші мотиви зберегла традиція розписувати писанки. Ще задовго до християнства в цьому регіоні писанки з певними мотивами використовувались як символ весни, життя. Керамічна писанка, знайдена українськими археологами, і яка демонструє орнамент подібний до сьогочасного датується 1300 р. до н. е. Демонструючи дивовижну подібність основних мотивів орнаментів різних часів і народів, Мері Б. Келлі висуває гіпотезу про транскультурні зв'язки між людьми.

Як уже зазначалось, у монографії є чимало нових для наших дослідників даних з музеїв та приватних збірок США та Канади, які описуються в останньому розділі книги «Мотив з богинею прибуває до Північної Америки». Побіжно розповідається про історію переселенців зі Східної Європи. Найчастіше люди не привозили з собою багато речей, але предмети святкового одягу, рушники, вишивані ще бабусями та прабабусями потрапляли серед них. Орнаменти з цих речей відтворювались жінками на нових, причому часто губився їхній первинний зміст і вони виступали символами національної гордості.

Автор розповідає про широку колекцію Смітсонівського Інституту США, в якій зібрано зразки орнаментів з усієї Європи. Найбільш характерні наводяться на ілюстративному додатку в кінці книги.

Спеціалізована колекція українського народного одягу, ритуальних рушників і писанок знаходиться в Українському Музеї в Нью-Йорку. Починаючи з останнього десятиріччя, з метою збереження почуття національної самосвідомості українців Музей виставляє для широкого огляду дбайливо збережену колекцію одягу, килимів, характерних для кожного регіону України. Вона базується на експонатах як привезених першими переселенцями, так і на новіших поповненнях. Широко відома наукова бібліотека Музею, де вперше Мері Б. Келлі почула про Берегиню, і вперше побачила орнамент з цим образом.

Не менш широка колекція представлена в Українському музеї та Музеї українського народного мистецтва в Канаді. В Саскатуні, Саскачевані перші українці з'явились у середині XIX ст. Вони привезли з собою все необхідне для освоєння нової землі, а також костюми та ритуальні рушники, що складають основу колекцій цих двох музеїв. Дослідниця описує їх, наголошуючи на тому, що деякі експонати датуються першою половиною XVII ст.

Автор докладно зупиняється на приватних збірках західноукраїнського костюму Володимира та Ірми Пилишенко із США та ін., подає фотографії експонатів, що мають велике наукове значення.

Зіставлення та порівняння, виконане на базі цих колекцій, дозволило зробити цікаві висновки про основні закономірності та процеси розвитку орнаментики в нових умовах. Підкреслюється перенесення центру ваги з семантичного на декоративний план зображення.

Мистецтво вишивки — широко представлене в монографії, втілило в собі багатовікову культурну традицію народу, донесло до нас через символи-образи його унікальне світобачення та естетичні погляди.

Сучасна наука має, на жаль, невелику кількість праць, присвячених проблемам семантики українського народного мистецтва і цілісного відтворення картини світу наших пращурів.

Книга Мері Б. Келлі одна з перших і найповніших у даній галузі. Вона має велике значення не тільки в плані науковому, а й як цінне фактичне джерело.

АНДРІЙ КАУСТОВ

Київ



З НАШОЇ ПОШТИ

СПІВАЄ АЛЛА КУДЛАЙ

Алла Петрівна Кудлай — заслужена артистка України. Щира, привітна, із симпатичними ямочками на щоках. Вона «ростом невеличка, ще й літами молода» — так і згадується, коли дивишся на неї.

Родом вона з Лосинівки Ніжинського району на Чернігівщині. У тата її рідкісна на сьогодні професія — бондар. Чудесні бочечки він робив, згадує Алла. Як лялечки!

— Золоті в мого тата руки. Дівчиною, пам'ятаю, чобітки, туфлі в мене порвуться, то він візьме залатає, підіб'є, підфарбує — ніби новенькі!

Мама Аллина — сільський фельдшер. Зараз уже на пенсії, як і тато. Але знають її в Лосинівці.

— Колись, давно вже, — розказує Алла, — приймала мама пологи в однієї жінки. Важкі дуже. Хлопчик слабесенький народився, ніби й не дише. Клопоталася мама довго біля нього. Тепер він уже дорослий. А жінка та подарувала мамі коралі. Мама їх мені оддарувала. Одягаю я їх, і так мені з ними добре.

Вишиванка, коралі, народна пісня і дзвінкий, оригінального тембру голос — усе це творить довершений образ, співачку люблять, її тепло приймає і літній слухач, і юний.

Голос Аллі подарувала рідна ненька. Мама її силу-силенну народних пісень знає. З юності виводила на кутку в гурті дівчат. Отож з народною піснею Алла мовби й народилася. Згадує, що влітку дня не було, щоб по роботі, якої так багато в селі, з дівчатами не поспівала.

Після школи вступила до Ніжинського педагогічного інституту, на факультет музичного виховання. Доля подарувала їй чудового педагога з вокалу — Марію Федорівну Бровченко, яка закінчила Київську консерваторію по класу Марії Іванівни Литвиненко-Вольгемут. Талановитий фахівець, прекрасна людина. А от дізналася пізніше Алла, що залишила вона пединститут. Чому? Не склалися в неї з кимось стосунки. А може, тому, що талантам у нас взагалі важко? Марія Федорівна заробляла на життя як могла, прибиральницею працювала. Виступала якось Алла разом з Віталієм Білоножком у Ніжині й Марію Федорівну одразу в залі впізнала. Спустилися з Віталієм у зал, дякувала педагогові за науку. «Спасибі, дитино, що не забула мене..,» — розчулено мовила Марія Федорівна.

Після інституту «пройшла» Алла за конкурсом до хору імені Григорія Верьовки. Робота під керівництвом Анатолія Тимофійовича Авдієвського стала для неї великою школою, особливо із сценічної майстерності. Вісім років співала в хорі. Записувалась на радіо, телебаченні й згодом перейшла сюди працювати. Почала включати до репертуару сучасні естрадні українські пісні.



Співає Алла Кудлай. Мал. Еммануїла Хропка
Туш, перо. С. Заваля Івано-Франківської обл. 1989.

У її репертуарі пісні Івана Карабиця, Ігоря Поклада, Олександра Злотника, Геннадія Татарченка, Олександра Осадчого, Олексія Семенова. Завдяки їй популярними стали пісні «Моя таємниця», «На Івана Купала» Олега Слободенка, «Хлопці кучеряві» Ростислава Бабича та інші.

І все-таки її серце належить пісні народній.

— Без народної пісні я просто не живу. Це органічна моя потреба співати народні пісні, шукати нові, слухати старовинні, запам'ятовувати, вивчати у старих людей. Мені пощастило разом з оркестром народних інструментів Українського телебачення і радіо під керівництвом Андрія Бобиря побувати в Східній Словаччині. Там живе багато українців. Свою народну пісню вони не просто люблять — леліють її. Вона живе в кожній українській сім'ї, так само як і українська мова. У Кошіце мені подарували кілька збірок українських народних пісень Східної Словаччини. Збірки такі видаються там систематично. Підбираю з них для репертуару те, що лягає на серце. Хоча і у нас, на Україні, бездонна криниця народних мелодій, яку не вичерпаєш ніколи. Жаль, черпаємо і мало, і рідко.

Запитую, яка пісня прийшла до неї з дитинства й особливо їй дорога.

— Моя улюблена, яку ще дівчам разом з мамою співала, «Гиля, гиля, сірі гуси». Послухайте:

Гиля, гиля, сірі гуси,
Не колотіть води,
Посватали люди дівку —
Плаче козак молодий...

— Сумна пісня, — щиро зітхає Алла. — Плакати хочеться. І ви знаєте, народна пісня кожна така: якщо сумна, то вже до сліз доймає, а як весела, то й затанцюєш! «Посіяла огірочки» я люблю, лемківські «Була любов, була», «Дала мамка корову», «Коли м була мала, мала»...

— Що ви? — щиро дивується Алла, — «поганої» публіки не буває. Все в руках артиста, його таланту. Артист мусить оволодівати, так би мовити, слухачем, брати його «вполон» і вести у свій світ. Якщо він цього не в змозі зробити, то це вже його власна біда. Я виступала якось у Тюменській області, в Надимі, Ямбурзі. Хвилювалась: публіка здалася мені надто стриманою, настороженою. Та ще й попередили мене: українців у залі нема. Як сприйме зал українську народну пісню? Однак усі мої побоювання виявилися марними. Заспівала «Гиля, гиля, сірі гуси», й найтепліші контакти налагодилися враз. Мене викликали на «біс» і довго не відпускали. А після концерту люди підходили, дякували й говорили: «Ми думали, знову халтурники приїхали...» Це дуже прикро, що у віддалені райони частенько навідуються халтурники-заробітчани, котрі спекулюють на тому, що люди тягнуться до живого спілкування з мистецтвом. Того спілкування не замінять ні радіо, ні телебачення. Я дуже люблю живі контакти з людьми. Це найкраща перевірка себе. Якщо я фальшивлю, мене не слухатимуть. А народна пісня — це справжнє диво, вона єднає людей, її не зрозуміє, не сприйме хіба що людина без душі...

Запитую Аллу, чи можна придбати платівку із записами народних пісень у її виконанні.

— Що ви, її немає. Йдемо до ринкових відносин і записується те, що купують «нарозхват». Народні мелодії — не модні...

Отакі наші реалії. Хоч, як не дивно, три пісні Алли Кудлай — «Пахне м'ята» Геннадія Татарченка, «Моя таємниця» Юрія Бучми та «Людям на добро» Івана Карабиця — записані на платівку в США, у 1986 році артистка виступала там у складі мистецької групи. Оцінено, отже, вокальну майстерність, голос української співачки. У нас же більшість молоді нині в полоні року. Що думає про це Алла Кудлай?

— Рок... Біда не в тому, що він існує, — роздумує вона, а в тому, що молоді душі часто-густо порожні. Змалку матері не співають дітям колискових, у багатьох сім'ях немає доброго культу народної, своєї, української пісні. Ба, навіть мовою рідною змалечку діти подекуди не балакають. Звідки ж любові до народної пісні взятися? Заповнює душу бездумна тарабарщина. Та я — оптиміст. Я знаю, що генетично, в крові нашого народу закладено мелодійність. Рок минеться. Він — не наше добро. Скарб наш — пісня народна. Їй у віках жити...

ЛАРИСА ШАХОВА

Київ

РОЗШИРЕННЯ ДЖЕРЕЛ ПРИСЛІВ'ЇВ ТА ПРИКАЗОК

Нещодавно вийшло в світ тритомне зібрання українських прислів'їв та приказок (К., 1989—1991) із багатотомної академічної серії «Українська народна творчість», свого часу започаткованої Максимом Рильським. Тритомник ввібрав у себе численні паремійні зібрання від давнини до сучасності, в тому числі такі знамениті збірки як «Українські приказки, прислів'я і таке інше» Матвія Номиса, «Галицько-руські народні приповідки» Івана Франка, «Сборник малороссийских пословиц и поговорок» Олександра Шишацького-Ілліча, прислів'я з 1-го тому «Трудов этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край...» Павла Чубинського, численні рукописні збірки сучас-

них збирачів народної мудрості з фондів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, пареміі, виписані з художніх творів українських письменників. Та скарбниця народного слова безмежна. Можливо, саме тому серед джерел тритомника не знаходимо, зокрема, записів видатного українського етнографа та фольклориста Володимира Миколайовича Ястребова (1855—1899) і посилань на його статтю «Малорусские прозвища Херсонской губернии» (Одесса, 1893, відбитка з «Новороссийского календаря»), матеріали з якої могли б ввійти до 2-ї та 3-ї книг зібрання.

Володимир Ястребов все своє життя присвятив вивченню звичаїв і побуту українських земель колишньої Херсонської губернії, виявляючи себе неабияким знавцем народного життя та словесності Півдня України і, зокрема, Єлисаветградщини. Його стаття «Малорусские прозвища Херсонской губернии» отримала високу оцінку спеціалістів-етнографів та фольклористів минулого століття і через цікаві зауваги автора щодо народного побуту та звичаїв, і через те, що автор зачіпав нею сторінку, майже зовсім невідому українській фольклористиці, та край, мало вивчений. Як писав у 1894 році А. Ю. Кримський, нарис Володимира Ястребова дозволяв читачеві «ніби самому бути свідком, як зароджується та розвивається творча народна гадка» і вів його «поза куліси сільського життя... адже прозвання постають не в звичайних обставинах, а в видатніших, інтересніших випадках» (*Кримський А. Ю.* Твори в п'яти томах. Т. Ш. — К., 1973. — С. 397). Ілюстративні зразки, що подавалися у статті (а всього при підготовці до неї Володимир Миколайович послуговувався більш ніж 400 зразками з Херсонщини, більшістю з Єлисаветградського повіту), були характерні саме для цієї місцевості, в інших фольклорних зібраннях переважно не зустрічалися. Тому нам здається слушним ще раз передрукувати пареміі із статті Володимира Миколайовича Ястребова.

До розділу «Імена»: «Артем — неблагословен», «Петро — циганське шатро», «Горпина — кривоспина», «Параска — торботряска», «Федя редя ззів ведмедя», «Федя редя магаза, повилазили глаза», «Іван — балабан, покотився в бур'ян, найшов булку, убив курку, волочив, волочив, поки в борщ не вмочив», «Іван—балабан на капусті сидів, усі черви поїв, і дірочку проточив, і червей напустив».

До розділу «Географічні назви»: «Волохи—блохи», «Мар'янівці — дуки поїли гадюки, ми кажемо: дайте й нам, вони кажуть: мало й нам», «Тарговицькі ленці спекли чорта в ринці, а ми кажем: дайте псам, вони кажуть: мало й нам», «Салівщане—дукачі спекли чорта на печі, держять на ціпочку й їдять по кусочку». Жителів передмість Єлисаветграда дражнять так: «На Балці люди — галки, на Биковій люди безтолкові, на Ковалівці люди вовки, на Перських люди мерзкі» (Ястребов В. Малорусские прозвища Херсонской губернии. — Одесса, 1893. — С. 1—17).

Не знаходимо в тритомному виданні і прислів'їв з художніх творів Матвія Терентійовича Номиса, який ввійшов в історію української культури насамперед як упорядник і видавець знаменитої збірки «Українські приказки, прислів'я і таке інше» (СПб., 1864). Проте Матвію Терентійовичу судилося залишити помітний слід і в українській белетристиці. Його перу належать чудові оповідання — шедеври, нариси з життя старосвітської козацької України, такі, як «Дід Мина і баба Миниха», «Тітка Настя», «Різдвяні святки» та інші. У передмові до його книги «Рассказы М. Т. Симонова» (К., 1900) редакція «Киевской старины» (за підписом якої вгадується перо редактора журналу В. П. Науменка) назвала його «таким знавцем народно-побутового життя своєї батьківщини, сповненим такої любові до неї, що все написане ним, головним чином на сторінках «Основи», яскраво відтворює картини минулого України» (Рассказы М. Г. Симонова. — К., 1900. — С. 2). Природним було б сподіватися, що прислів'я, наведені автором у художніх творах, будуть включені і в його збірку паремій. Але народні вислови, наведені в його оповіданнях, не повторюють у багатьох

випадках зафіксованих у збірці (згадаємо і про те, що під час роботи над збіркою Матвій Терентійович пильно відбирав прислів'я, не включаючи подібні варіанти та повтори). Таким чином, подібні зразки не потрапили і до наступних фольклорних збірок, зокрема і до тритомника «Прислі'їв та приказок». Щоб ці матеріали стали частиною наступних збірок паремій, наведемо деякі з них (передрук за виданням «Рассказы М. Т. Симонова» (К., 1900). У дужках ставимо назву твору, з якого прислів'я запозичене, та сторінку).

До статті «Кінець»: «Кінець світа з дощаним небом, на якому жінки праники ховали, як сорочки прали» («Из детских и отроческих воспоминаний автора», с. IV). До статті «Їхати»: «Поїдь кругом, то сьогодня поспієш, а поїдь навпростець — дай, Боже, щоб післязавтрього» («Отрывки из автобиографии Василия Петровича Белокопытенка», с. 113). До статті «Бог»: «Як Божа воля, то вирнеш із моря» (*там же,* с. 113), до статті «Чорт»: «Що вже чорт як їде на чоловікові, то тілько на його шиї» (про засідателя на обивательскій підводі) (*там же,* с. 58), до розділу «Соціальні категорії»: «Спасайся, хто може, хватай, що хочеш» (про пансько-селянські взаємини на старосвітській Україні після занепаду козаччини) («Хорошо или худо?», с. 115). До розділу «Прокльони»: «Оце на тебе все зле лихе!» («Отрывки из автобиографии Василия Петровича Белокопытенка», с. 59), до розділу «Жартівливі й серйозні погрози» («Лайка»): «Се наважденіє, а не чоловік!» (*там же*), до статті «Ворона»; «Хіба як не ворона, то й не каркає, а як цепу нема, то й мірять не можна?» (*там же*, с. 34), до розділу «Дражнилки»: «Цап! Цап! Козю! Козю!» (дражняться діти) (*там же*, с. 54).

Будемо сподіватися, що ці зразки доповнять наступні видання прислів'їв.

НАДІЯ ПАЗЯК

Київ

З ЛИСТІВ НАШИХ ЧИТАЧІВ

Редакція журналу вмістила статтю про популярність славетної пісні «Закувала та сива зозуля» (1991, № 1) в нашій країні та за її межами. Це подарунок до всенародного свята 500-річчя Запорозької Січі. Адже пісня, яку П. І. Ніщинський написав до «Вечорниць», присвячена славним лицарям-козакам, які вели боротьбу з турками. Я хотів би дещо уточнити з історії славетної пісні.

Перебуваючи в Одесі, П. І. Ніщинський відвідав один з спектаклів, що ставила трупа І. К. Карпенка-Карого. По закінченні спектакля він пішов за куліси подякувати артистам за таку чудову гру. Саме тоді І. К. Карпенко-Карий і запропонував П. І. Ніщинському написати музику до сцени різдвяного вечора. Композитор погодився без вагань. Музика була ним написана 1875 року в Ананьєві.

Пісня «Закувала та сива зозуля» ділиться на чотири частини. Перша частина — героїчний зачин, в якому автор змалював буяння народної сили, що здатна вибороти волю для всієї України. Далі передана туга козака за рідною стороною, за домівкою «Ой повій, повій та буйнесенький вітре». Третя частина — спогад про козака, про славні подвиги, соло тенора звучить «По синьому морю», а наостанок гнівний протест, засудження жорстокості турецьких султанів (турків) «Гей, як зачули турецькі султани».

Пісня «Закувала та сива зозуля» збагатила драму «Назар Стодоля» Т. Шевченка. «Вечорниці» талановито відтворив П. І. Ніщинський у музиці, в тій обстановці, що були матеріалом для музичного твору. Ось ці обставини. В хаті зимового вечора збирається молодь. Першими прибігають дівчата, яких господиня запрошує до столу. В цей час виникає суперечка за колядку, примушуючи хлопців співати пісень, інакше, мовляв, не повернемо наколядоване добро. Ось у цій обстановці й звучить пісня «Закувала та сива зозуля».

Слова і мелодія цієї пісні бентежить кожного, хто почує її. Вона яскраво переносить нас у далеку історію нашого народу, до козаків, які відстоювали нашу землю від ворога і пішли у вічність, а пісня живе поміж нас, стала народною.

Драма Т. Шевченка «Назар Стодоля», до якої П. Ніщинський написав пісню «Закувала та сива зозуля», стала ще популярнішою, вона не сходить зі сцени і нині.

ПАВЛО ДУБИНКА

Маріуполь

Звертається до Вас вчителька Козятинської школи-інтернату. Я веду факультатив «Етнографія і фольклор України». В своїй роботі використовую і матеріали вашого журналу. Та крім теоретичних знань, хочу дати дітям практичні. Серед них — навчити вишивки. І вже вміють. Та немає узорів. У Вашому журналі є чудові, але не можна розрізнити, порахувати хрестики. Чи не змогли б ви друкувати їх в дещо збільшеному плані, щоб можна було використати. Дуже прошу Вас про це, якщо є така можливість.

ВІРА ЩЕРБАНЬ

Козятин,
Вінницької області

До Вас звертаюсь вперше, часопис мені дуже подобається. Дуже хотілося б, щоб на шпальтах розповіли про військово-бойові мистецтва скіфів, слов'ян, запорозьких козаків, на противагу східним єдиноборствам.

Хотілося б мати чітке й глибоке уявлення про ці бойові мистецтва наших пращурів. Описали б фізичні вправи, боротьбу, як володіли собою без зброї, звідки черпали єдність духу і тіла. Сподіваюся, що це хоча б частково буде надруковано.

ДМИТРО ОНИЩЕНКО

Київ

В райцентрі Мена на стіні старого дерев'яного будинку по вулиці Шевченка привертає увагу скромна дошка з написом. Тут у колишньому міністерському двокласному училищі в 1900—1904 рр. навчався відомий український майстер бандур і кобзар О. С. Корнієвський. На його бандурах грало немало відомих кобзарів, неповторний хист Олександра Самійловича високо поціновували Микола Лисенко, Максим Рильський, Андрій Бобир.

Викладачі й учні дитячої музичної школи, що функціонує тепер у цьому приміщенні, свято шанують пам'ять славного майстра. Зокрема, в класі бандури оформлено стенд, присвячений життєвому і творчому шляхові митця. Матеріали, цікаві фотографії для створення пам'ятного куточка передав ентузіастам місцевий краєзнавець Дмитро Калібаба.

МИХАЙЛО КУШНІРЕНКО

Чернігів

ІВАН ПАВЛОВИЧ БЕРЕЗОВСЬКИЙ



26 червня 1991 р. раптово помер Іван Павлович Березовський — відомий фольклорист, етнограф, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник-консультант Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР.

І. П. Березовський народився 27 липня 1923 р. в с. Кринички Криничанського р-ну Дніпропетровської обл. в селянській родині. У 1941 році закінчив середню школу. У 1941—47 роках — служба в Радянській Армії. 1952 р. закінчив Дніпропетровський університет. У цьому ж році поступив в аспірантуру Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, а після закінчення її захистив кандидатську (січень 1956 р.), докторську (березень 1971 р.) дисертації. За час роботи в інституті працював на посадах старшого наукового співробітника відділу фольклористики, завідуючого групою рукописних фондів, завідуючого відділом етнографії.

Коло інтересів ученого було широким — билини, історичні пісні, казки, байки, притчі, анекдоти, революційні пісні. У вивченні кожного з цих різновидів фольклору він залишив помітний слід у вигляді упорядкованих ним збірників, передмов до них, статей, розвідок. Йому належить понад 150 праць.

У 1961 р. у співавторстві з іншими працівниками інституту І. П. Березовський видав том «Історичні пісні», який започаткував багатотомну серію «Українська народна творчість». Коментарі до цього тому — цінний джерелознавчий матеріал; приваблює введення в науковий обіг величезної кількості варіантів. До перевидання тому з врахуванням нових концепцій, нових поглядів з сучасних позицій, не дійшли руки. Шкода, що доля не подарувала йому ще кількох років життя.

Під його керівництвом та з особистою участю проведено ряд експедицій по збиранню фольклору. І. П. Березовський був учасником міжнародних, всесоюзних і республіканських з'їздів, конференцій, нарад. Надруковані його виступи на VII міжнародному з'їзді антропологічних і етнографічних наук, на IX міжнародному з'їзді славістів. Йому належать нариси про Івана Манжуру, про українську народну творчість 20—30-х років, він автор праці «Українська радянська фольклористика. Етапи розвитку і проблематика (К., 1968), був одним з упорядників кн. «Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка». (Ленинград, 1979), автором багатьох статей про визначних фольклористів, учених — П. Чубинського, В. Петрова, П. Попова, В. Гнатюка, К. Квітку та інших.

Ним упорядковані збірники: «Мудрий оповідач» (1962, 1969), «Загадки» (1962, 1987), «Казки про тварин» (1976, 1979, 1986), «Героїко-фантастичні казки» (1982, 1984), «Былины: Киевский цикл» (1982), а також т. 18 «Зібрання творів у 20-ти т. М. Т. Рильського» (публіцистика).

Учений виступав відповідальним редактором ряду видань з серії «Українська народна творчість»: «Пісні літературного походження» (1978), «Весільні пісні у двох кн.» (1982), «Легенди та перекази» (1985), «Соціально-побутова казка» (1987), а також окремих праць, які виходили в «Науковій думці», зокрема: «Поетика української народної пісні» (1978), «Мелос української народної епіки» (1979), «Становление украинской этнографии конца XVIII — первой половины XIX ст.» (1988), «Развитие семьи и брачно-семейных отношений на Украине: этносоциальные проблемы» (1989), а також у видавництві «Дніпро»: «Пісні родинного життя» (1988), «Весільні пісні» (1988) та ін. І. П. Березовський був членом редколегій ж. «Народна творчість та етнографія», багатотомної серії «Українська народна творчість».

Іван Павлович був людиною доброю, відкритою, щиросердною, радий був завжди допомогти будь-кому, поділитись своїми знаннями. Заздрість, гонитва за довгим рублем чи славою були чужі йому. Тому й особливо гірко відчувати, що цієї шанованої всіма без винятку людини, сповненої енергії, творчих планів вже немає серед нас.

В ЖУРНАЛЕ

IN THIS ISSUE

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1, 4 с. *Феодосій Гуменюк.* Полтавські криниці. Ворожіння. Папір, акварель. 1990. *У РУБРИКАХ:* Зразки орнаментів сучасного українського народного мистецтва.

Микола Стратілат.
Де ти бродиш, моя доле.
Гравюра. Київ. 1990.



крб. 80 коп.

Індекс 74328

НАУКОВА ДУМКА

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ



ISSN 0130-6936. Нар. творчість та етнографія, 1991. № 5 1—96